

# Diablotexto

*Digital*



12

PAISAJES

INAPROPIABLES:

horizontes críticos y creativos en  
el espacio ibero-americano

Coords.

Margareth dos Santos

Alessandro Mistrorigo

**DIRECTOR HONORÍFICO:** Joan Oleza Simó

**DIRECTORES:** Luz C. Souto y José Martínez Rubio

**SECRETARÍA:** Luis Bautista Boned

**COORDINADORA DE LA SECCIÓN «SOBRETXTOS»:** Carla Juárez Pinto

**CONSEJO DE REDACCIÓN**

Xelo Candel Vila (Universitat de València)  
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)  
Alejandro García Reidy (EMYRhd- USAL)  
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)  
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)  
Federico Gerhardt (CONICET)  
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)  
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)  
Eugenio Maggi (Università di Bologna)  
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)  
Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)

**COMITÉ CIENTÍFICO**

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)  
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)  
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)  
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)  
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)  
Pura Fernández (CSIC)  
Luis García Montero (Universidad de Granada)  
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)  
Jo Labanyi (New York University)  
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)  
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)  
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)  
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)  
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)  
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)  
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)  
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)  
Marco Presotto (Università degli Studi di Bologna)  
José Romera Castillo (UNED)  
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)  
Fernando Valls (Universidad Autònoma de Barcelona)  
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)  
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

ISSN: 2530-2337. Prefijo DOI: <https://doi.org/10.7203/diabltexto>  
diabltextodigital@uv.es

## ÍNDICE

---

### PRESENTACIÓN

---

Paisajes inapropiables: horizontes críticos y creativos en el espacio iberoamericano  
Margareth dos Santos, Alessandro Mistrorigo

1-6

### BAZA DE TEXTOS: ESTUDIOS CRÍTICOS

---

Paraná ra'anga. La perforación anfibia del paisaje  
Ana Porrúa

7-34

Jardines y paisajes petrificados en 2666 de Roberto Bolaño  
Sebastián Schoennenbeck Grohnert

35-60

Jorge de Lima no circuito da poesia afro-hispânica  
Vagner Camilo

61-84

Mujeres en transición, mujeres de la Transición. La caída de Madrid, de Rafael Chirbes  
Daniela Cecilia Serber

85-101

"Lugares de la memoria" frente al silencio histórico. La mirada de las maestras de la Segunda República Española en la novela La maestra republicana (2013) de Elena Moya  
María Teresa Tercero Doñate

102-119

Mulheres no romance brasileiro de 1930: aporias do espaço público  
Simone Rossinetti Rufinoni

120-152

Distancias y arraigos. Apropiación De los espacios urbanos narrados en El Faro de Felipe González  
Fernanda Pavié

154-173

El calor de Cuba: Los años del exilio de Blas de Otero  
Raphael Boccardo

174-186

Intercambios poéticos Brasil-España: Manuel Bandeira y la traducción de un poema de Rafael Alberti  
Mayra Moreyra Carvalho

187-208

[Paz-Andrade e o desenho de uma cartografia cultural e linguística brasileira na Galiza](#) 209-219  
Valéria Gil Condé

[Puntos y puertos en el espacio de la luz](#) 220-241  
Pedro Serrano

## PRETEXTOS PARA EL DEBATE

---

["Una radiografía imaginaria que se nutre de la memoria ancestral": conversación con María Rosa Lojo sobre el paisaje](#) 242-256  
Enzo Cárcano

[Paisaje y trascendencia. Entrevista con Armando Romero](#) 257-270  
Davide Maria D'Andrea

[Homenaje a Roberto Schwarz](#) 271-280  
Grinor Rojo

## SOBRETEXTOS: RESEÑAS

---

[Albrecht Buschmann: "Max Aub. Entre vanguardia y exilio"](#) 281-286  
Amaia Gutiérrez Serrano

[Rosemary Clark \(ed. y trad.\): "Basilio Rodríguez Cañada: The Wordsmith \(El forjador de palabras\)"](#) 287-291  
Pedro Mármol Ávila

[Eva María Flores Ruiz y Fernando Durán López \(eds.\): "Almas perdidas: crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas \(siglos XIX y XX\)"](#) 292-297  
Míriam Povedano Navas

# Diablotexto *Digital*



**Paisajes inapropiables: horizontes críticos y creativos en el espacio iberoamericano: Presentación**

**MARGARETH DOS SANTOS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

[marsanto@usp.br](mailto:marsanto@usp.br)

<https://orcid.org/0000-0001-9792-0353>

**ALESSANDRO MISTRORIGO  
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA**

[alessandro.mistrorigo@unive.it](mailto:alessandro.mistrorigo@unive.it)

<https://orcid.org/0000-0002-2720-7779>

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 1-6

DOI: 10.7203/diablotexto.12.25782

ISSN: 2530-2337



El dossier *Paisajes inapropiables: horizontes críticos y creativos en el espacio iberoamericano* nace del deseo de diseminar algunas discusiones presentes en el proyecto de investigación interdisciplinario *Geografías culturales iberoamericanas: paisajes, contacto y lenguajes*, del cual forman parte los organizadores de este número 12 de *Diablotexto Digital*.

Así, el núcleo de debates propuesto pretende profundizar en el examen de intercambios culturales entre los países iberoamericanos en los siglos XX y XXI. Desde las contribuciones de especialistas en estudios literarios, lingüísticos y culturales latinoamericanos e iberoamericanos, a partir de las investigaciones dedicadas a productos y fenómenos de la cultura que transitan de un lugar a otro, gana protagonismo el debate en torno al concepto de paisaje y de “producción del espacio” (Lefebvre, 1974). De ahí que uno de los enfoques de este número sea justamente pensar las cuestiones lingüísticas, literarias y culturales como fluidas, permeables a contagios y abiertas a constantes negociaciones, en las cuales los límites de los abordajes más restrictos al ámbito de cada una de las disciplinas implicadas aquí exhiban ampliamente lo “inapropiable” (Agamben, 2017) en su carácter transnacional, transcontinental y transdisciplinar en el dilatado espacio latinoamericano e iberoamericano.

Frente a esa propuesta, este dossier arranca con el artículo “*Paraná ra’anga*. La perforación anfibia del paisaje”, de Ana Porrúa, que navega por distintos márgenes del libro *Paraná ra’anga* —que se traduce en múltiples lenguajes: descriptivo, analítico, político, poético e imagético—, uno de los resultados de un proyecto que empieza a gestarse en 2008 y que culmina en 2010, con un viaje de casi un mes por el río Paraná, desde Buenos Aires (Argentina) hasta Asunción (Paraguay). Un viaje que se imagina como réplica de la expedición de Ulrico Schmidl en el siglo XVI y remite también a la imagen de los viajeros naturalistas del siglo XIX. En medio de este cruce de lenguajes, Porrúa examina con acuidad la articulación de las disciplinas artísticas y científicas de la iniciativa con los proyectos personales que se ponen en movimiento durante la larga travesía. Y esa, tal vez, sea una palabra clave para pensar el debate alrededor de las fronteras entre los múltiples discursos explayados a lo largo de ese texto de amplio tránsito multidisciplinario.



Tras este recorrido interdisciplinario, *DTD* 12 reposa en dos discusiones que se comunican por la densidad de sus exploraciones (tan necesarias para ese número): “Paisajes y jardines petrificados en 2666 de Roberto Bolaño”, de Sebastián Schoennenbeck Grohnert, y “Jorge de Lima no circuito da poesia afro-hispânica”, de Vagner Camilo. En su texto, Schoennenbeck Grohnert cuestiona la idea de que el jardín pueda configurarse como una mera localización espacial de personajes y acontecimientos. A partir de esa premisa, el autor investiga las dimensiones estéticas, éticas e incluso políticas del jardín, en un vaivén poderoso entre cultura, literatura y (extra)territorialidades, de manera que nos brinda con una lectura indagadora de la obra 2666 de Bolaño.

Por otro lado, el texto de Vagner Camilo establece un recorrido en el cual la interlocución cobra otros sentidos: a partir de un inventario de las traducciones y de la recepción crítica de la obra del poeta brasileño Jorge de Lima publicada en español, Camilo se preocupa por pensar la recepción de su poesía que trata de la materia afrorregional. Por lo tanto, el artículo busca pensar la idea de interlocución efectiva del poeta brasileño con algunos escritores exponentes del movimiento afrohispanico, en que las redes de sociabilidad con intelectuales hispanoamericanos cumplen un importante papel para investigar no sólo la recepción de Jorge de Lima, sino la necesidad de volcarse, también, hacia los cambios provocados por esa red de diálogos hispánicos en la misma poesía del autor entre las décadas de 1920 y 1940, configurándose en un estudio importantísimo para reflexionar sobre dichas cuestiones en la circulación y la problemática de la poesía negra en Brasil y Hispanoamérica.

Siguiendo el recorrido interdisciplinario, el dossier continúa con otras dos lecturas interconectadas por la atención a lo femenino dentro la literatura de la memoria, donde los espacios de la ciudad de Madrid tienen una importancia central: “Mujeres en transición, mujeres de la Transición. *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes” de Daniela Cecilia Serber y “Lugares de la memoria frente al silencio histórico. La mirada de las maestras de la Segunda República Española en la novela *La maestra republicana* (2013) de Elena Moya” de María Teresa Tercero Doñate.



La novela *La caída de Madrid* (2000), publicada veinticinco años después de la muerte de Franco, considera la capital española de aquel momento como una dimensión en que el pasado, el presente y el futuro convergen. En este espacio-tiempo confluyen también las experiencias y las expectativas de varios personajes, de tres generaciones y de diferentes clases sociales e ideologías, entre ellos, varias figuras femeninas. En su análisis de la condición de la mujer como síntoma de una sociedad en transición, Daniela Cecilia Serber centra su mirada en dos de ellas, Olga Albizu y Ada Dutruel, figuras que, según afirma la estudiosa, se construyen caleidoscópicamente en el cruce de la mirada propia y la ajena.

Madrid está presente también en la novela *La maestra republicana* (2013) de Elena Moya, donde la protagonista Vallivana Querol, una antigua maestra de la Segunda República, hace un viaje introspectivo a través de sus recuerdos estimulado por diversos ‘lugares de la memoria’, es decir, aquellos lugares históricos portadores de recuerdos del pasado, según la definición de Pierre Nora que se encuentra en su libro *Les lieux de mémoire* (1984). María Teresa Tercero Doñate analiza la recreación literaria en particular de cuatro lugares de la memoria que son claves para la obra de Elena Moya: la escuela, la Residencia de Señoritas, el bar la Venencia y el monte de Morella. Cada uno de estos lugares, narrados desde la mirada crítica e íntima de la protagonista estimulan una vez más la concepción de la literatura como medio para revivir el recuerdo del pasado y revisar memorias colectivas.

Aún en el ámbito de los debates sobre el rol de la mujer, el texto de Simone Rufinoni discute obras fundamentales de la historiografía literaria brasileña de los años treinta, proponiendo un debate minucioso acerca de la representación íntima, social e imagética de la mujer en dichos años. En su artículo, la idea de la “chica en la ventana”, además de adquirir contornos muy conocidos en el universo literario de la posguerra española, presenta un diálogo fructífero entre literatura e imagen para pensar dicha problemática.

Desplazándose hacia la geografía hispanoamericana, Fernanda Pavié Santana trabaja sobre el concepto de “apropiación literaria” del espacio urbano profundizando en el análisis de la novela *El Faro*, del escritor chileno Felipe



González. Utilizando la herramienta del distanciamiento como base para esa apropiación, la estudiosa muestra como la novela configura las representaciones espaciales de tres formas diferentes: en la focalización del narrador, en la reflexión sobre el ejercicio escritural y en el trabajo de la memoria. Las conclusiones de este interesante trabajo muestran que la mirada distanciada del personaje principal, Felipe, se constituye paradójicamente como una manera de arraigo en los espacios urbanos que recorre en la novela, del Faro Punta Ángeles ubicado en Playa Ancha a la propia ciudad de Valparaíso.

Ya el texto de Raphael Boccardo, si seguimos la investigación de las distintas apropiaciones geográficas y anímicas, nos ofrece una discusión fundamental de la trayectoria del poeta vasco Blas de Otero que, tras sus idas y vueltas entre el exilio en tierras francesas y el retorno tortuoso a España, decide, invitado por el PCE, partir hacia una Cuba en su efervescencia revolucionaria. Preocupado por los aspectos formales, anímicos y políticos del tránsito oteriano, el artículo de Boccardo propone una reflexión sobre los cambios en la escritura de ese autor crucial en la posguerra civil española, lo que desemboca en una lectura muy cuidada de los elementos que se articulan en su propuesta.

En el ámbito de los intercambios entre escritores/críticos/traductores peninsulares y brasileños se ubican los artículos de Mayra Moreyra Carvalho y Valéria Gil Condé, puesto que, de cierto modo, ambos buscan pensar el diálogo entre las poéticas literarias de los dos lados del océano a partir de reflexiones en el ámbito de la traducción y de las redes de sociabilidad implicadas en tales relaciones.

Si por un lado el texto de Mayra Moreyra busca investigar en amplitud los diálogos entre la poesía brasileña y española en diversas instancias —formales, sociales, políticas, territoriales y anímicas—, el texto de Gil Condé se inscribe en un sensible análisis de las conexiones entre los estudios culturales gallegos y sus aproximaciones hacia la cultura y la literatura brasileña. Al tomar como punto neurálgico la correspondencia entre el intelectual Valentín Paz-Andrade y el traductor Paulo Ronái, se nos presenta un intenso tránsito entre ambas culturas en sus preocupaciones literarias y sociales. Por lo tanto, ambos textos se configuran como ejemplos que nos ofrecen discusiones importantes sobre la



historiografía literaria hispánica y la brasileña más allá de sus rígidos contornos de lengua y territorios.

Finalmente, el texto de Pedro Serrano nos ofrece un recorrido libre y evocativo dentro de la tradición literaria poniendo de relieve la especial relación que a lo largo de los siglos la especie humana ha tenido con el paisaje y el horizonte. A través de una perspectiva a la vez analítica y sinestésica, el estudio empieza con la *Biblia* y, pasando por las aporías que enfrentó la física teórica en su desarrollo, el análisis de ejemplos artísticos que van de Giorgione a Giacometti, unos ejemplos literarios tomados de Melville, Vallejo, Nabokov y Bonnefoy, cierra su recorrido con una pregunta a partir de las últimas propuestas sobre los multiversos.

En el apartado dedicado a las entrevistas, recogemos dos conversaciones que vierten ambas sobre el paisaje: la de Enzo Cárcano con María Rosa Lojo y la de Davide Maria D'Andrea con Armando Romero. Si el primer diálogo articula el concepto de paisaje dentro del imaginario de la escritora argentina, alimentándose de la memoria ancestral, en el segundo coloquio la idea de trascendencia se acopla a la especial geografía de Grecia que se refleja en el libro *El color de Egeo* del poeta colombiano.

Cerrando ya el número con la sección "Propuestas para el debate", el texto de Grínor Rojo titulado "Homenaje a Roberto Schwarz" se configura como un itinerario a través del pensamiento y la obra de este importante intelectual brasileño que ha pensado de forma profunda la articulación del binomio literatura y sociedad en el ámbito de los estudios literarios y estéticos con un horizonte de posibilidades globales.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

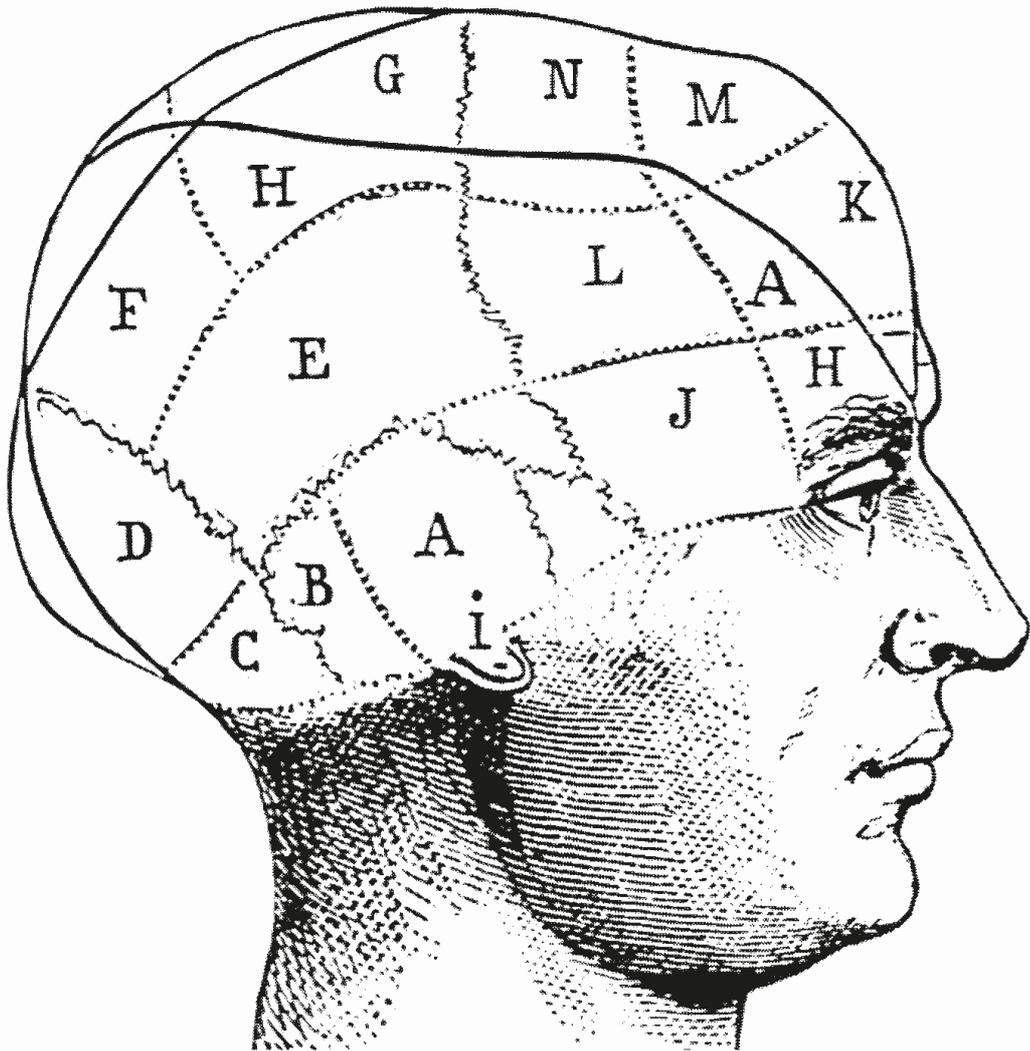
- AGAMBEN, Giorgio [2014] (2017). *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LEFEBVRE, Henri [1974] (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- NORA, Pierre (2008). *Lieux de mémoire*. París: Trilce.

# Diablotexto

## *Digital*



Baza de textos



# Diablotexto *Digital*



***Paraná ra'anga.***

**La perforación anfibia del paisaje**

**Paraná r'anga.**

***The Amphibious Perforation of the Landscape***

**ANA PORRÚA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA**

[porruana@gmail.com](mailto:porruana@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0003-1657-7683>

**Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2022**

**Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 7-34**

**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25391**

**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** *Paraná Ra'anga* es un libro, uno de los resultados de un proyecto que comienza a gestarse en 2008 y que culmina en 2010, con un viaje de casi un mes por el río Paraná, desde Buenos Aires (Argentina) hasta Asunción (Paraguay). Un viaje que se imagina como réplica de la expedición de Ulrico Schmidl en el siglo XVI y remite, también a la imagen de los viajeros naturalistas del siglo XIX. Lo que se juega en el libro, desde distintos abordajes, es una constelación de figuras que parten de la convicción de desaparición inminente del río por las políticas económicas agro-ganaderas y su conversión en hidrovía. Figuras atravesadas por otra experiencia de pérdida, la de referencias espaciales y temporales, y por una serie de modulaciones de la relación entre observador y naturaleza que dialogan con la tradición del paisaje.

**Palabras clave:** naturaleza; paisaje; figura; viaje

**Abstract:** The book, *Paraná Ra'anga*, is one of the results of a two-year project (2008-2010), a one-month journey down the Paraná River, from Buenos Aires (Argentina) to Asunción (Paraguay). This journey was imagined as a replica of Ulrico Schmidl's 16th-century expedition, as well as a reference to the travels of 19th-century nature scientists. The book is a constellation, from diverse approaches, of figures whose common denominator is the conviction that the disappearance of the river is imminent, due to the current policies of agricultural and animal-farming economy and to the conversion of the river into an "hidrovía" (waterway). These figures are marked by the experience of loss of both spatial and time references and by a series of modulations of the relation between observer and nature establishing a dialogue with the tradition of the landscape.

**Key words:** nature; landscape; figure; travel



## El viaje fluvial

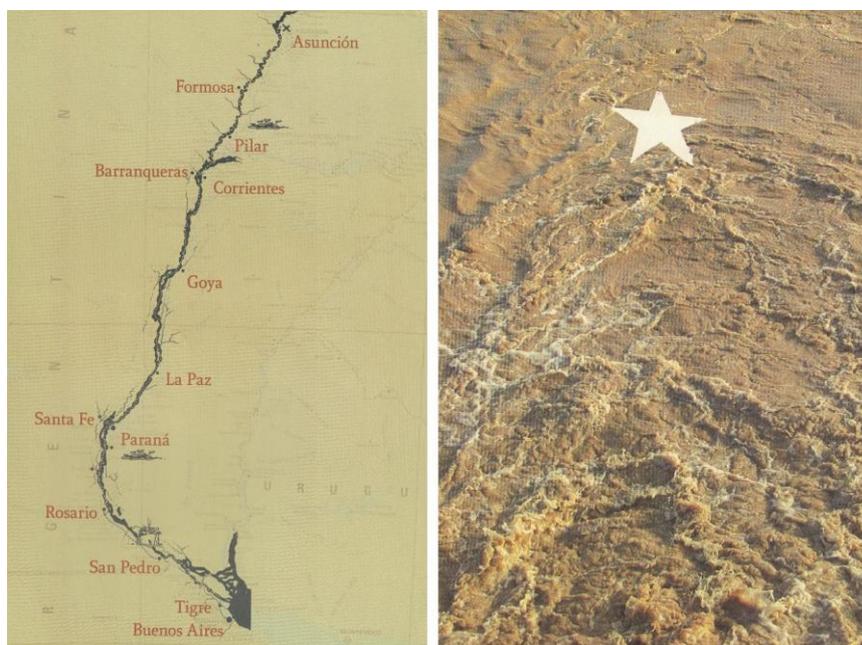


Fig. 1 y 2. Mapa de la expedición / Fotografía de Andrés Loiseau Lazarte

El 3 de marzo de 2010 comienza una expedición que unirá por río las ciudades de Buenos Aires (Argentina) y Asunción (Paraguay). Su signo parece ser la desmesura: un barco que navegó “con exasperante lentitud” (Llinás, 2011: 256) durante casi un mes, con una tripulación aproximada de cuarenta personas que se desplazarán por agua kilómetros y kilómetros. Lo que se sube al barco es una lista infinita de remedios, alimentos, vestimenta, computadoras, teléfonos celulares, cámaras de fotografía, filmadoras y un telescopio; instrumentos musicales, micrófonos, bebidas, por supuesto yerba y mates, libros, videos sobre el Paraná. El cocinero lleva su masa madre; los y las artistas, lápices, pinceles, acuarelas, carbonillas, acrílicos, arcilla, papel. No se trata, además, de cualquier barco sino en el Paraguay, un crucero antiguo y lujoso de tres pisos, caracterizado en la Bitácora por María Moreno, una de las expedicionistas, como “un catálogo de maderas autóctonas, algunas de especies en extinción, hasta remedar una suerte de museo del árbol”, de maderas que “brillan en cada mueble amurado por la plusvalía de decenas de artesanos paraguayos” (2011: 97). El momento de preparación del viaje y de subida al barco se cifran en esta



enumeración y envían, imaginariamente, tanto para María Moreno como para Daniel García Helder, a las expediciones del siglo XIX hacia África, hacia sus selvas. La alusión no está exenta de ironía, pero se teje sobre un costado de la desmesura que será, también, la del río.

El proyecto, idea de Martín Prieto, director del Centro Cultural Parque España de Rosario en ese momento, es aprobado en una de las reuniones de la AECID (Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo), a fines de 2008, con un título que luego cambiaría: “Expedición fluvial Ulrico Schmidl Buenos Aires-Asunción”. Y acá está el segundo viaje evocado, que puntúa casi todos los textos –Martín Prieto destaca la sensibilidad de Schmidl para describir lo extraordinario– y que imantará, también, el antecedente de los viajes de los naturalistas del siglo XIX, de Darwin o Humboldt sobre todo, pero también de otros como Alcide d’Orbigny. Si los naturalistas eran a la vez cartógrafos, dibujantes, historiadores, biólogos, paleontólogos, la tripulación del barco tendrá esta configuración atenta a la división de las disciplinas artísticas y científicas y a sus versiones contemporáneas: geografía, ingeniería de montes, ingeniería especializada en paisaje, ingeniería ambiental, antropología, politología, economía, museología, historia cultural, historia del arte, arquitectura, sociología, etnolingüística, astrofísica y, claro, música, artes visuales, cine, fotografía, crónica. Todas y todos, como naturalistas del siglo XXI pintaron, dibujaron, expusieron y debatieron desde distintas perspectivas tanto la historia de esos ríos, el de La Plata, el Paraná, el Paraguay, como el presente. En el barco se hacían “convivios” que promovían el debate, y a estos se suman los proyectos personales y actividades tan variadas como la de avistaje de las constelaciones estelares, una misa en guaraní, talleres de monocopias, de modelado de arcilla, lecturas. En tierra, también habrá una extensa programación. Del viaje mismo resultaron trece capítulos de un documental, Biografía de un río, una coproducción de Señal Santa Fe y Canal Encuentro, durante la travesía; varias muestras o exposiciones y un libro, *Paraná Ra'anga*, cuya editora, Graciela Silvestri, inscribe en la tradición clásica del viaje, tanto el de conquista o el científico como el literario. De tal modo que, la presencia de Ulrico Schmidl en el inicio del proyecto, encontrará su expansión en un apéndice,



preparado por ella misma y por Milda Rivarola, con la enumeración y descripción resumida de las primeras crónicas, incluyendo Viaje al Río de La Plata, 1534-1554 de Scmidl, los libros de los viajeros y naturalistas del XIX, libros de historia sobre la Guerra de La Triple Alianza, o testimonios que van del siglo XVI al XX (2011: 272-285).

Además de esta inscripción, el libro está separado en partes cuyos epígrafes pertenecen a Virgilio, a su Eneida (“Errante en torno a los objetos miro”), a Plutarco, a Jonathan Swift, a El dolor paraguayo (1911) de Rafael Barrett, a Foucault y a Konstantínos Kaváfis. En realidad, los versos de “Ítaca” de este último cierran el libro. Solo un epígrafe rompe esta línea bastante homogénea, el que abre “Diario de bitácora” que es, en realidad, una frase de María Moreno: “En frío, todo viaje me parece un rapto” (2011: 67).

Los epígrafes son un modo de ordenar los materiales seleccionados de la expedición, aunque no todos estos se ordenen bien bajo esos acápites (en este sentido, tal como sucederá con la lectura de *Paraná Ra'anga*, algunos textos y muchas de las imágenes, desbordan el marco). El de María Moreno me resulta interesante porque, si bien alude a la historia de Schmidl, de la expedición de Mendoza que integraba, retrasada porque un primo suyo había raptado una mujer; si bien usa esta figura para traducirla en clave satírica (“las huestes de Mendoza tuvieron un impedimento de amor; nosotros, Prefectura”; 2011: 72), podría ponerse en sintonía con una de las acepciones de experiencia elegida por Graciela Silvestri entre las muchas, históricas, con las que Jay trabaja en su libro *Cantos de experiencia* (2005):

En alemán, dice Martin Jay, una de las palabras para decir experiencia se conecta etimológicamente con viaje, peligro y memoria: la sabiduría que se alcanza al final del tempestuoso trayecto por la vida, que tantos poetas han conectado con el río. Pero debo confesar que me interesaba más la versión romántica que vinculaba experiencia a una ruptura intensa, prerreflexiva, de nuestro distraído transitar por el mundo. (2011: 31).

La experiencia del viaje asociada al conocimiento y a la memoria, entonces, pero también a una “ruptura intensa”, a un desafuero. En fin, un rapto, un efecto que aparecerá en muchos trabajos del libro, pero que también está presente en términos políticos, como afección ante el desastre natural que



comienza a hacerse visible en Argentina y en Paraguay. Leído hoy, con la información de que más de un millón de hectáreas de las islas de Santa Fe y Entre Ríos han sido quemadas desde inicios del 2020; leído hoy, en un país como Argentina que no puede aprobar una Ley de humedales, *Paraná Ra'anga* es casi un manifiesto.

Porque hay una particularidad en este viaje que se cifra en la pérdida, aunque la nostalgia no despunte como rasgo saliente de la expedición. Dice Martín Prieto en *Paraná Ra'anga* (2011), el libro que se publica como resultado de la experiencia del viaje:

el proyecto, [...] le agregaba al sueño schmidliano la idea de recuperar –no de manera meramente conservacionista, sino creativa, contemporánea– la tradición de la cultura fluvial constitutiva de los pueblos del Litoral, puesta en jaque por la finalización de la construcción de una hidrovía de un total de 1.600 kilómetros que, a cambio de consolidar el perfil agroexportador de las economías paraguaya y argentina, al posibilitar el tránsito de barcos de gran calado entre Asunción y el océano Atlántico –y todos los puertos fluviales intermedios–, amenaza con la transformación parcial o definitiva del río tal como lo conocimos hasta ahora. (2011: 27)

Si para Humboldt, escribe Graciela Silvestri, la tierra americana era lo desconocido, “hoy es el río el desconocido. Y conste que, para nuestra desazón, este río desaparecerá en breve, arrasado por la extensión de la hidrovía, que sólo conoce de causas y efectos para construirse.” (2011: 36).<sup>1</sup>

El viaje, la experiencia singular del viaje fluvial, registraría los inicios o el avance de esa pérdida, pero, sobre todo, asediará aquello que ya no podrá verse. La vía elegida no es la de la ruina, sino la multiplicación de acciones en relación al río y sus poblaciones; la proliferación de miradas, de escrituras y relecturas; que ciertamente, y en la factura final del libro, dan cuenta de lo inabarcable, lo inasible.

## **Paisaje y figura**

---

<sup>1</sup> Al día de hoy la construcción de la hidrovía está suspendida, dados los informes de impacto ambiental sin precedentes y, sobre todo, por las protestas e intervenciones de los activismos.



*Paraná Ra'anga* (2011) es el libro que, bajo idea de Martín Prieto, y edición de Graciela Silvestri,<sup>2</sup> reúne dibujos, acuarelas, carbonillas, fotografías y textos de esta expedición. Los últimos articulan trabajos específicos y un “Diario de bitácora”, escrito por los responsables, más Daniel García Helder y María Moreno. Notas del viaje, crónicas y reflexiones abiertas por los distintos expedicionarios y expedicionarias de España, Paraguay y Argentina.

El libro, al igual que la expedición pueden leerse como “una muestra compleja del estado en que se encuentra el arte contemporáneo y la ciencia en la actualidad, no solo en el nivel de la producción, sino también de reflexión sobre sus propias prácticas” (Maccioni, 2019: 56). Elegiremos la indagación de la idea de paisaje, dada su presencia expandida. Los ingenieros hidráulicos la usan, también los geógrafos, las y los historiadores del arte, las y los artistas.<sup>3</sup> La

---

<sup>2</sup> Dice Martín Prieto en “De una manera u otra”, el texto inicial de *Paraná Ra'anga* que el encontrar azarosamente, en una librería, *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo* (2003) de Silvestri supo, inmediatamente, que su trabajo y su presencia “pasaba a ser una parte necesaria del proyecto” (2011: 27). La edición de *Paraná Ra'anga* trae, además, un CD con grabaciones, de música y poemas y un DVD que contiene dos trabajos, *Remontando el futuro del río*, una animación del español Pere Joan y *Amba. Una especie de paraíso*, un video de Laura Glusman.

<sup>3</sup> La idea de paisaje marca una posición teórica fuerte, cuestionada por otros proyectos asociados a los activismos eco-ambientales. No quisiera dejar de mencionar un libro, *La Tierra NO resistirá* (2020), cuyos editores son Alejandro Meitin, Graciela Carnevale, Brian Holmes y Colectiva Materia cuyo centro son los humedales de la cuenca del río de La Plata, aunque también se mencionen los efectos de la hidrovía en el Paraná, cuya latencia no deja de preocupar. Si bien la publicación es posterior a la de *Paraná Ra'anga* algunos de los colectivos que reúne el libro son anteriores –como Red Delta Paraná, y su “Oficina Itinerante” que surgen en 2009–. Las acciones que se recopilan allí como plataformas de intervención, son casi todas de 2012 a 2018 y reúnen colectivos activistas de La Plata, Buenos Aires, Rosario, Quito, etc; mencionamos algunos de estos proyectos como Humedales sin fronteras, Territorio y radicalidad, Territorios en Colaboración. Pedagogías de lo Anegado, Ríos Vivos, El Levante, Ala Plástica, aunque son muchos más. En ningún momento se menciona la excursión, las muestras o el libro *Paraná Ra'anga*. Aún cuando la tapa y contratapa del libro se arman sobre una foto satelital del río Paraná que está incluida en *Paraná Ra'anga* e incluso en el blog de Daniel García, ese en el que escribe su diario. La máxima coincidencia es que la exhibición (de la que esta publicación funciona como catálogo) se realizó en 2019 en el Centro Cultural Parque España de Rosario (como la primera muestra de la expedición Paraná Ra'anga) y que el libro abre con los versos de Juan L. Ortiz que están también en el editado por Graciela Silvestri: “¿Me atravesaba un río, me atravesaba un río”. *La Tierra NO Resistirá* se plantea, además, como “una parada más de un viaje interminable a través de la poética del río” (2020: 7). En el artículo que cierra el libro, “Paisaje y naturaleza desde una estética materialista posthumana” (pp. 215-222), firmado por el Colectivo Materia hay una crítica muy fuerte a la idea de paisaje, “correlato imaginario de un punto de vista no-corporal y no situado” (p. 216) que, desde una postura antropocéntrica, hace de la naturaleza materia disponible y otorga un privilegio inmenso a la mirada estética. Si bien no es el objetivo de este artículo abordar el libro de Meitin y otros, la larga cita encuentra su razón de ser en el surgimiento de nuevas posturas y acciones (incluyendo las del arte, por supuesto) sobre un



noción de paisaje puede entenderse, de hecho, como un dispositivo tradicional, como un modo de la visibilidad de la naturaleza pero también de objetos artificiales,<sup>4</sup> como una forma de enlace o división entre ambas instancias que será puesta a prueba, indagada de manera insistente, tensada por preguntas como la que se hace Mariano Llinás ante el proyecto de filmar el río en el trayecto de la expedición, “Se puede filmar eso? ¿Hay imágenes para eso?” (2011: 255); o la que formula Laura Glusman a la tripulación “¿Cómo te imaginás este paisaje en el futuro?” que envía, casi de manera refleja hacia el pasado, ¿Cómo habrán visto los conquistadores –Ayolas, Irala, Schmidl– este río, qué habrán sentido? y, es válido aclararlo, solo en la voz del etnolingüista Bartomeu Melià, a una idea del pasado del río y de ese “paisaje”, cuyas especies fueron nombradas en la lengua de las culturas ancestrales, guaraníes.<sup>5</sup>

El ejercicio que hace Melià, en su artículo “Paisaje guaraní”, es importante porque repone a partir del recorrido por dos diccionarios antiguos del misionero jesuita peruano Antonio Ruiz de Montoya, *Tesoro de la lengua guaraní* (1639) y *Vocabulario* (1640), una serie abundante de expresiones que refieren a la naturaleza y que envían a su configuración como espacio –la tierra, el monte, el campo, el río, la llanura–, a la dimensión humana y cultural de lo construido y “al arte corporal en el que la naturaleza se humaniza y se confunde con el ser mismo de la persona, que se viste de ella”, “muy superior a los tatuajes modernos”

---

mismo objeto, que no necesariamente deben verse como sucesivas pero que, claramente, se excluyen entre sí.

Como línea crítica, En *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018), de Jens Andermann se toca con algunas de las ideas reseñadas aquí; de hecho, su cuestionamiento de la noción de paisaje acude, entre otros, al materialismo de los ensamblajes que posiciona tanto a la naturaleza como a lo inorgánico en una posición activa; es el caso de Jane Bennett, de su ecología política legible en *Materia vibrante* (2010), un libro que Andermann cita.

<sup>4</sup> Así lo define Graciela Silvestri, en la línea de Simmel y desde su perspectiva de historiadora cultural: “Cuando se habla aquí de paisaje no se refiere a ninguna unidad regional o estructura ecológica. Se apunta a fragmentos en los que un ensamble de objetos naturales y artificiales son reconstruidos estéticamente y reconocidos socialmente, a los que se le atribuyen determinados significados. El historiador debe enfrentar, así, cuestiones de transformación técnica o cuestiones simbólicas que remiten tanto a coyunturas de un lugar y un tiempo particulares, como a estructuras de larga duración en la historia occidental, ya que es esta complicada articulación la que permite la comprensión histórica de un espacio físico en tanto paisaje.” (Silvestri, 2002: 75)

<sup>5</sup> *Amba* (2010), el video de Laura Glusman, que tiene una extensión de una hora y una tomas continuas de los márgenes del río desde el cruce Paraguay puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=YHXY9A-KPgY> [Fecha de consulta: 1 de septiembre 2022].



(2011: 191). Ninguno de los términos incluidos en el glosario final de Melià se tradujo como paisaje.

La aclaración es válida porque el concepto de paisaje que prima en *Paraná Ra'anga* es occidental y hace alusión a lo construido, en tanto “implica la acción humana sobre el territorio natural preexistente, la cual se ejerce según el *ethos* de los grupos que la llevan a cabo a lo largo del tiempo”. Así enuncian Miguel Aguiló y Santiago González Alonso, una idea de paisaje consensuada en las Jornadas de cierre de la expedición cuyo título fue, justamente, “Construcción del Paisaje Americano”. (2011: 178). El “paisaje construido” (también denominado, a veces, “paisaje posnatural”; 2011: 129) tendrá que ver, entonces, con los procesos de apropiación del territorio y de identidad de los sujetos que allí viven.

Lo natural es lo preexistente al paisaje, un cisma que se repite en otras definiciones provenientes de la historia cultural o la historia del arte como las que despliega Graciela Silvestri. De tal modo que hablar del paisaje supone focalizar el vínculo entre la naturaleza y quien observa, y en la mirada paisajística, recuperar como central la separación entre un interior humano y un exterior ajeno. Sin esta división, que habilita otros dos elementos fundantes de la idea de paisaje, un punto de vista y un relato que dé cuenta de lo observado no existe el paisaje. Por supuesto que no se trata solamente de una modulación técnica porque “lo que se mira se reconstruye a partir de recuerdos, pérdidas, nostalgias propias y ajenas, que remiten a veces a larguísimos períodos de la sensibilidad humana, otras a modas efímeras” (Silvestri, 2001: 10).

El crucero Paraguay “un palacio flotante construido sobre la carcasa de un buque taller de la Segunda Guerra”, escribirá María Moreno (2011: 72), “una plataforma (...) de casi mil toneladas”, consignará García Helder (2011: 95) se figura, inmediatamente, como atalaya de avistaje, en el deseo de una mirada más abarcadora, como leemos en una de las entradas de este último al “Diario de bitácora”: “un monte (...) del que pudiera verse todo, girando la cabeza como una lechuza” (2011: 95). El deseo es el de una mirada panorámica aunque no aérea, una visión de 360 grados a partir de una posición fija que, si bien es una metáfora, describe en parte la visibilidad que propone García Helder en su



crónica y a partir de algunas prácticas, como cuando mediante la ayuda de un largavista decide anotar cada detalle de las viviendas isleñas que están en la costa (2011: 131), a partir de un gesto descriptivo y nominativo que está presente tanto en su poesía –en *El faro de Guereño* (1990), *El guadal* (1994), o “Tomas para un documental” (1997)– como en su crónica de 2008, *La vivienda del trabajador*, publicada por la Editorial Municipal de Rosario.

Lo que Daniel García Helder llama “mi obsesión de totalidad” y califica como “totalmente anacrónica” (2011: 168) decanta en variadas y constantes enumeraciones –recurso por antonomasia de los cronistas junto a la comparación, explicará María Moreno (2011: 90)– que se anotan como sucesión de lo visto, ciudades, en las ciudades, clubes, edificaciones, calles, recodos cuando la distancia alcanza un término medio (en la partida o la llegada) y funcionan como reposición de aquello que se dejará de ver. En este sentido, es el encargado de ir reponiendo el mapa del recorrido, un mapa (tal vez una maqueta) propio que supone también una investigación previa y el cruce de referencias que incluye a escritores, Marcos Sastre, Sarmiento, Juan L. Ortiz, Francisco Madariaga, Rafael Alberti, T. S. Eliot, de ensayistas, historiadores y cronistas. Ese mapa puntualiza, pero, en el mismo momento, expande, siempre, lo focalizado; un gesto que él mismo hace frente a otro mapa, el que les mostraba Bartomeu Melià:

Mientras el pai hablaba el mapa iba pasando de mano en mano, a todo color, se lo desplegaba y se lo volvía a plegar para pasarlo como un porro con historia y geografía adentro, etnias, aldeas, bosques, selvas, saltos, represas, esteros, lagunas, pastizales, campos, ciudades y ríos. Los topónimos correspondían pocas veces con sus equivalentes en los mapas oficiales. Pueblos guaraníes de la zona tórrida, desplazados de sus dominios territoriales por las grandes represas hidroeléctricas binacionales, los terratenientes, los desmontes, las deforestaciones, las inundaciones y el avance de la agricultura mecanizada, que modifica químicamente los distintos ecosistemas, se fueron reduciendo al ámbito común del sur de Brasil, la región oriental del Paraguay y la provincia de Misiones (2011: 104-5)

Si bien se trata de un mapa,<sup>6</sup> que ciertamente puede leerse, nos interesa porque las enumeraciones, la nominación en el caso de sus textos, está siempre

---

<sup>6</sup> Lo que pasa de mano en mano es el *Guarani Retá. Pueblos guaraníes en la frontera de Argentina, Brasil y Paraguay* (2008). Mapa realizado, en colaboración, por organismos de los tres países, coordinado por C. Aoki, B. Melià y A. M. Gorosito Kramer. Disponible en



más que rodeada de contexto, cruzada por líneas artísticas, políticas, económicas, sociales. En ese cruce, en esa perforación de lo dicho podría pensarse que la visión panorámica se cumple, y está asociada a la construcción de una mirada expansiva, comparable a la que se despliega en los trece capítulos de *Biografía de un río*. Estos son, a nuestro modo de ver, los que desplazan (aunque no eliminan) la idea de paisaje e integran el testimonio como una pieza diferente a la del acercamiento estético y disciplinar.



**Fig. 3 y 4.** (sup.) Fotografía de Facundo de Zuviría / (inf.) Dibujo de Daniel García.  
(sup) Fotografía de Facundo de Zuviría / (inf.) Dibujo de Félix Eléazar Rodríguez

La velocidad del barco es un tema que recorre *Paraná Ra'anga*, en términos negativos y positivos. De tal modo que se generan estrategias compensatorias aun cuando el Paraguay se desplace a razón de 6 u 8 km por hora. Pero el crucero también ofrece la posibilidad del sueño de los naturalistas dado que alcanza “la velocidad cero”, un grado cero del movimiento, ese que –en el relato de Susana V. García e Irina Podgorny– deseaba el francés Alcide D’Orbigny,

<https://imagoiteca.com.py/guarani-reta-2008-pueblos-guaranies-en-las-fronteras-argentina-brasil-y-paraguay/> [Fecha de consulta: 30/ 09/ 2022].



representante del Museo de Historia Natural de París que a principios del siglo XIX remontó el Paraná. El deseo del viajero era “un barco y un río inmóviles, sin vientos, sin corrientes, una plataforma donde pudiera sentarse o caminar [...] para observar y dibujar los colores, las formas y las sutilezas de unas barrancas tan impresionantes como desconocidas.” (2011: 203). En este ejemplo, en esta evocación, se despliega también la formación de una mirada científica del paisaje cruzada por la mirada estética. Porque el “paisaje no viene de la naturaleza” sino de “la biblioteca que viajeros como Darwin o como Burton han bajado a las miradas locales: Nunca hubo ‘del natural’”, escribe en su diario María Moreno apropiándose de las ideas de Graciela Silvestri. Lo que aparece luego, en su entrada del sábado 20 de marzo, son una serie de fragmentos de voces (sin consignar su autoría) que tensan esta idea y algunas opiniones deceptivas sobre el uso de la tecnología, de la cámara fotográfica que eliminaría la observación, con otras positivas en ambos sentidos: Félix Rodríguez se reconoce paisajista justamente porque primero saca una foto y luego la trabaja –hay varios ejemplos de este proceso puestos en imagen en el libro; ver figuras 3 y 4– y la afirmación “No hay paisaje sin mirada de por medio” cierra con un prometedor “sin embargo...” (2011: 124).

La suspensión del lema que precede la teoría del paisaje desplegada en este libro abre un intersticio interesante, el del movimiento de una idea. De hecho, el segundo término del título trae, para Graciela Silvestri, la posibilidad de pensar otro nombre para aquello que el trabajo mancomunado de los integrantes de la expedición podría traer sobre el río en la experiencia del viaje: *ra'anga* es una palabra guaraní que significa alma, espectro, fantasma, forma, figura. De todas ellas Silvestri elige esta última y dice “Si vamos a nombrar este viaje, estos paisajes, pensamos, lo haremos en guaraní” (2011: 33). Y sin embargo.... la definición de “figura” será la de Auerbach, que señala un signo saliente en la etimología del término. Figura es “lo que se manifiesta de nuevo, lo que se transforma” (Auerbach, [1938] 1998: 44). El objetivo deseado del viaje será, en esta línea, el de “recrear nuevas figuras del Paraná, tan móviles y



plásticas como esa lengua, como el agua” (Silvestri, 2011: 33).<sup>7</sup> En su libro *Lugar común*, publicado en el mismo año que *Paraná Ra'anga*, la palabra “figura” forma parte del título y envía a un más allá de la representación aunque no deja de tocarse, en su plasticidad, con lo figural retórico (con la metáfora, por ejemplo) e incluso con la noción de “paisaje –figura visual y representada, visual y literaria–” (Silvestri, 2011a: 20).

### Disposiciones anfibas



---

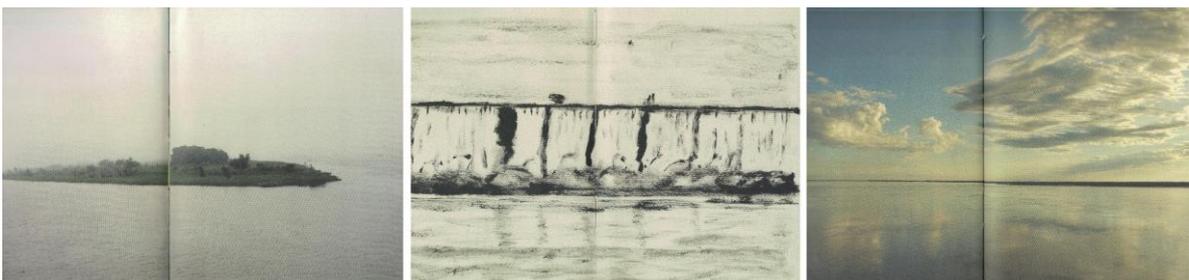
<sup>7</sup> “Pensar por figuras” se titula uno de los últimos trabajos de Gabriela Milone, en el que propone una distinción entre lo figural retórico, legible en el horizonte de lo simbólico, o lo figural representativo y la figura que presenta tres rasgos salientes: la singularidad, “en tanto la figura articula elementos en relación inédita, no predeterminada”, la coreografía, que, en la estela barthesiana opone el esquema al movimiento y la plasticidad, ya que “abre una zona de pensamiento en continua transformación” (2019: 19). El recorrido de Milone incluye además de a Auerbach, a Barthes, Lyotard, Didi-Huberman, Deleuze y Guattari y su posicionamiento teórico es el de “un *nuevo materialismo*, una suerte de materialismo *plástico* podría decirse, un materialismo que se hace menos en la conceptualización de las condiciones materiales de su realización que en la potencia misma de la plasticidad de su materia” (2019: 31).



**Fig. 5.** *Pez Pie*, Claudia Tchira y Fernando “Coco” Bedoya.

Del lado de las imágenes propongo indagar ciertas disposiciones dentro del libro-catálogo y un contrapunto con la tradición de los viajeros. La primera página es una fotografía de máxima focalización de la superficie del río [figura 2], cuyo autor es Andrés Loiseau Lazarte. La exhibición de la textura en esta foto sin marco dialoga con la segunda imagen, el *Pez pie*, ideada por Claudia Tchira y Fernando “Coco” Bedoya como stencil [figura 5] que se imprimiría en distintos puntos del itinerario. El carácter anfibia de la expedición es sello distintivo: el sedimento que da color al río y la técnica del detalle permiten visualizar, a la vez, dos elementos: una hidrografía que es también terrestre.

La figura podría leerse como una declaración de principios que tendrá sus efectos en la cuestión del trayecto (del viaje) y marcará un punto de vista, fundamental en el paisaje, que será, además, la presencia de un cuerpo a partir de sus extremidades en estado de metamorfosis: un pie que se extiende en una aleta y hasta tiene un ojo (de pez) camina/ se sumerge/ ve en las ondas de la tierra/ el agua. Se trata de un punto de vista bífido, o doble que no se resuelve unilateralmente porque si bien hay ejemplos de una mirada desde el agua o desde la ciudad lo que prevalece es la inscripción de una en otra.



**Fig. 6, 7 y 8.** Fotografía de Laura Glusman / Dibujo de Daniel García / Fotografía de Facundo de Zuviría.



**Fig. 9, 10 y 11.** Acuarela de Fernando “Coco” Bedoya / Fotografía de Fernando “Coco” Bedoya/  
Dibujo de Félix Eleázar Rodríguez.

Recién en la tercera imagen del libro [figura 6] aparece una porción de tierra en el agua: una isla pequeña. Lo que sigue –siempre a doble página– son dibujos y fotografías [figuras 7 a 9] que detectan un horizonte, la costa, las barrancas, la vegetación; pero también la interferencia del casco de una embarcación [figura 8] que parece enviar más al paisaje que a la presencia de la ruta comercial de la hidrovía a punto de hacer desaparecer el río. Esta fotografía, de hecho, funciona en términos anfibios porque la línea se repite, es un margen del río que marca los objetos (como si nada pudiese quedar a salvo de su movimiento). Una vez que el ojo llega al final de esta secuencia, que cierra con la punta de un barco en el río marrón (una fotografía de Facundo de Zuviría) y la reproducción del mapa del recorrido [figura 1] se puede recuperar la imagen de la isla como partición de una superficie, magnificada por la similitud cromática del río y el cielo en un día nublado.

“Se viaja para narrar” (2011: 32) y para ver nuevamente un río. La serie [figura 6 a 11] es una parte de la elegida como entrada al libro y da cuenta de un relato que instala un punto cero, una reducción del paisaje a mínimos elementos. Lo que prevalece es la línea del horizonte y la línea de la costa. Un accidente geográfico y un principio de la óptica. No hay diversidad de vegetación que se distinga por el color o morfológicamente; no hay –salvo en la foto del barco, en el extremo superior– personas o animales. Tampoco hay un trabajo de perspectiva lineal marcado sino pequeñas intervenciones de color o pinceladas, trazos, que otorgan profundidad, aunque este movimiento “hacia atrás” se detiene al llegar a la línea recta que divide en dos o tres la superficie, en donde las paralelas prometen no juntarse nunca.



El horizonte, escribe Hito Steyerl, es lo que permite la orientación, no sólo espacial sino también temporal y hoy en día estaría estallado, ya que el punto de vista estable, más o menos fijo, ha desaparecido, cubierto por “ventanas superpuestas, líneas y puntos de fuga distorsionados” ([2012] 2014: 17). Lo que aparece, al menos en esta serie de imágenes, en *Paraná Ra'anga* es la reposición de ese horizonte, en principio sin punto de vista fuerte, e incluso sin *punctum* detectable. La presencia del horizonte y la horizontal es indiscutible: de hecho, en el pasaje inicial de una imagen a otra se manifiesta como insistencia. Como tal podría entenderse asociada al gesto de inicio de un dibujo (cuando se tira una línea que cruza la página) y también al boceto (las carbonillas de Félix Eleázar Rodríguez, sus paisajes industriales al borde del río, o los acrílicos negros de Daniel García podrían entrar en esta categoría).

Pero, sobre todo, el horizonte, la horizontal, ese gesto sintético de división de la hoja parece abrir la necesidad de la referencia ante la extensión, las dimensiones inabarcables del río. Ya en su primer texto, “La historia de una idea”, Silvestri expone uno de los objetivos del viaje, el de recuperación del espacio y por ende del tiempo (dos obstáculos para nuestra sensibilidad contemporánea que pretende la ubicuidad, la inmaterialidad, dice) y distingue la experiencia en tierra, cuando “el tiempo se aceleraba, infinitamente dividido y casi cronometrado, como una serie de imágenes cosidas entre sí por un hilo neutro” (2011: 34), de la propiamente fluvial:

el espacio y el tiempo aparecían indistinguibles (...). La extrañeza de la situación se profundizaba en esos largos tramos por el Paraná medio, cuando carecíamos de señal de celular y de Internet, y ninguna ciudad, establecimiento o marca humana aparecía en las orillas. El espíritu parecía en suspenso, o más bien en barbecho, como los campos que se dejan descansar para que no se agoten. (Silvestri 2011: 35).

Sucede que, como escribe Sergio Forster, uno de los arquitectos que formaron parte de la expedición, lo que se pierde son las referencias a las que estamos acostumbrados históricamente y en nuestra vida diaria. Acá plantea un cruce interesante entre un paisaje percibido como monótono (el del río) que, sin embargo, “presenta una sucesión infinita de pequeñas variaciones,

continuidades o discontinuidades que indican posición o avance” (2011: 50). En esas variaciones, incluso, se arma la “cartografía efímera” de los navegantes que difiere de la oficial y, entonces, las referencias también son cambiantes, provisionales (2011: 50).<sup>8</sup>

Detectar esas pequeñas diferencias suponen un entrenamiento del ojo cuyo resultado, el libro, es decir la edición de Silvestri, compone a partir de la secuencia de fotogramas o dibujos a una distancia media o mínima, de máxima focalización. En todos los casos aparece el signo de la variedad. Pero, además, puede leerse en estas tres series un juego con la mirada paisajística que, al secuenciarse, al alejarse y acercarse ponen en juego la objetividad del ojo que observa. Porque, como dice Starobinsky, tanto el exceso de distancia como el de cercanía deben ser deseados, ya que la mirada, en uno y otro caso, pierde su dominio absoluto, su poder ([1961] 2002: 22).



**Fig. 12, 13 y 14.** Fotografías de Facundo de Zuviría / Dibujos de Fernando “Coco” Bedoya / Fotografías de Sergio Forster.

<sup>8</sup> Daniel García Helder anota en la bitácora: “como si la noche hubiera durado un siglo –un parpadeo, geológicamente hablando–, a la mañana siguiente se habían formado islotes nuevos al lado de las islas más grandes y antiguas, entre los islotes y las islas había isletas, y entre las isletas y los islotes isloteitos, separados por hilos de agua en una construcción en abismo de distintos tonos de verde.” (2011: 129)



La figura 12 propone variaciones del horizonte (más o menos perceptible) y del arriba y el abajo que este delimita: una pequeña isla, las nubes, incluso su reflejo en el agua o el sol detrás de la niebla arman una escena puntuada, cada vez distinta. A pesar de la elección del blanco y negro, la tonalidad va otorgando una toma del horizonte –ese continuo en la disposición de las fotos– siempre diversa, como anclajes que nos salvan del “vértigo horizontal”. Los dibujos de Bedoya (figura 13), en cambio, focalizan lo distinto, como si fueran los bocetos de un naturalista absolutamente contemporáneo, en los que el color estalla sobre cielos turquesas, azules, sobre la tierra marrón o el río arcilloso; por su parte, las miniaturas de Forster (figura 14) apoyadas en el acercamiento de la cámara y el recorte, proponen un catálogo que podría estar en un libro de geografía. Dos de sus títulos encuadrarían perfectamente en ese soporte, podrían ser instrumentos de sus saberes: “Vegetación de la costa” y “Bordes del río”. En la relación por saltos que va armando nuestro ojo, ahora una de las franjas horizontales del dibujo de Daniel García (figura 7) se puebla de formas distintas y de una variedad de especies vegetales. Sin embargo, las dos primeras series de Forster se alejan del catálogo científico: una de ellas porque además de incluir la vegetación de superficie incluye los “reflejos” del agua y la otra, porque en un gesto radical arma una secuencia denominada “Superficie del agua”. Sin esta indicación, la textura del río y su color rojizo podrían confundirse con la de los médanos o las de un suelo arcilloso, e incluso con las del cielo a determinada hora del día. Otra vez una figura anfibia. El vértigo horizontal, esa dislocación que hizo que los viajeros confundieran “el paisaje de la pampa argentina con el río y el mar” (Silvestri, 2011: 73) comienza a estriarse. Lo liso es, de repente, una zona de sinuosidad casi extraterrestre.

La quietud, la fijeza y el movimiento son las coordenadas de todas las imágenes vistas hasta ahora y son, a la vez, las cualidades elegidas del paisaje como aquello que es observado por un espectador, marca un punto de vista, arma el recorte, el límite y el modo de representación. Porque la delimitación, propondrá Simmel, es consustancial al paisaje, dado que la naturaleza es un todo inasimilable, es “la conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y

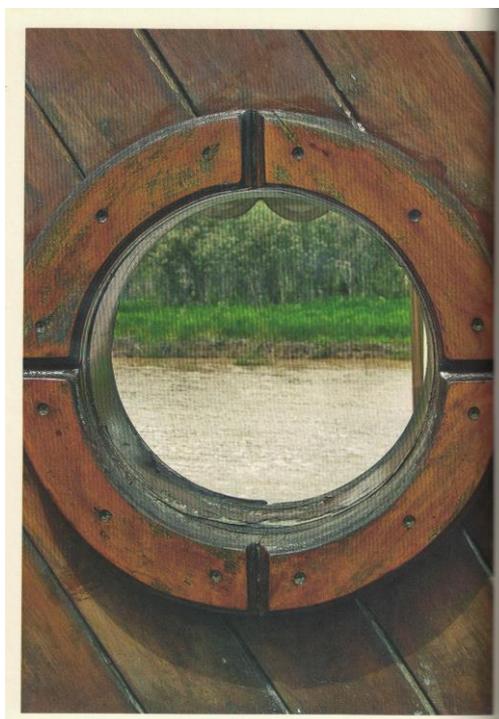


desvanecerse de formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal.” ([1913] 2013: 8).

### El ojo artificial

La cuestión del punto de vista no fue menor entre las y los excursionistas del crucero Paraguay para fotografiar, filmar, pintar, escribir, como ya hemos planteado. Pero hay dos modulaciones que me parecen importantes porque hacen resonar, traen a la discusión la idea de perspectiva, y parecieran resolverse como imposibilidad o fracaso.

La primera surge a partir de una anotación de María Moreno en su bitácora, cuando sitúa a Graciela Silvestri, pintando acuarelas en su camarote, muy temprano, con “la vista clavada en el ojo de buey” (2011: 124).



**Fig. 15.** Fotografía de Andrés Loiseau Lazarte.



La imagen pone en primer plano el principio de la perspectiva que ya etimológicamente supone el mirar “a través de”. La ventana, el marco, el cuadro recorta lo que se entiende como un espacio homogéneo e infinito (Jay, [1997] 2007: 51; Panofsky, [1927] 2003: 13); el ojo de buey, por otra parte, se acerca mucho al artificio del ojo en situación perspectivista, tal como se pensó en el Renacimiento:

Si el espectador era ahora el centro privilegiado de la visión perspectiva, es importante subrayar que su *punto* de vista era justamente eso: un ojo fijo, inmóvil, monocular (para ser más precisos, un punto abstracto), más que los dos ojos estereoscópicos y activos de la visión real y corporal, que nos permiten experimentar la percepción en profundidad. Esa asunción condujo a una práctica visual donde los cuerpos vivos del pintor y del espectador se ponían entre paréntesis, al menos hipotéticamente, a favor de un ojo eternalizado por encima de la duración temporal (Jay, [1997] 2007: 49)

En la toma de Loiseau Lazarte (figura 13) el ojo de buey es verdaderamente una ventana que recorta una porción de la costa del río; pero puede recortar en tanto usa una tecnología de fijación instantánea: el ojo de la cámara como un ojo inmóvil o que puede detener el movimiento. Sin embargo, en la descripción de María Moreno se sustrae una de las condiciones del viaje, ya que ese ojo, esa ventana incluso, se mueven porque el barco navega, más allá de su velocidad. La de Silvestri sería, en este sentido, una acuarela imposible porque la mirada no lograría fijarse en el modelo. Podría leerse como ironía la propuesta de artista tradicional como un cuerpo inmóvil, pero también en la estela de posiciones y figuras de observador u observadora que expusimos hasta ahora, como plataforma para discutir cuestiones de la mirada paisajística.

La segunda modulación es la que plantea el experimento de Mariano Llinás, el cineasta de la expedición Paraná Ra'anga:

El método de trabajo fue simple y austero, casi decimonónico. Se eligió un único punto de cámara, en la proa del barco, y se fijó allí el trípode, de forma tal de no sucumbir a la tentación de amaneceres vistosos ni de arrebatos pintorescos del paisaje. Había que filmar siempre lo mismo; era allí, en esas sutiles variaciones a partir de una forma fija, en donde se jugaba la suerte de nuestro trabajo. Debía ser el río, y no uno, quien ejecutara el relato, quien fuera cambiando y creciendo. (Llinás, 2011: 255)



Hay un ojo, entonces, mecánico –o más bien digital–, sin subjetividad posible; un ojo que está fijo, pero también sometido al movimiento del barco, ese que había sido propuesto por Gabriela Siracusano como mascarón de proa del Paraguay, el de la cámara (2011: 88). Durante 25 días filmaron, casi sin cortes, el amanecer y el atardecer; el resultado fueron 40 horas de grabación. Sin embargo, Llinás no ve nada ahí, no ve la historia del río Paraná, su geografía, la potencia del agua y sus recorridos, sus afluentes, las fábricas, buques de ultramar e industrias que lo rodean (eso que sí puede detectar en la abstracción del mapa que desata la imaginación infantil). En la grabación no está ese río sino una “monotonía extrema”. La variabilidad, obviamente, no se revela:

El río era invariable mañana tras mañana, idéntico a sí mismo, ofreciendo con el correr de los días una eterna repetición de la misma fotografía: un cuadro partido en tres, como una bandera africana: arriba una franja azul impoluto, al medio una segunda franja verde, que por estar hecha de plantas no era menos uniforme que el cielo, abajo una franja final de agua, opaca y parduzca. (Llinás, 2011: 256)

No llama la atención, a esta altura, la percepción del espacio, del paisaje como superficie tripartita. Es lo que aparece ya en la serie de imágenes que abre el libro (figuras 6 a 11). También es la división que hace visible el paisaje desde el barco para Gabriela Siracusano, historiadora del arte, “franjas de costa, a babor y estribor, recortadas a veces por barrancas imponentes y otras, por las copas de árboles y palmeras (...) (2011: 216). Lo extraño es la elección de un objeto artificial como una bandera, con sus franjas inamovibles, lisas, de color;<sup>9</sup> una bandera que además se identifica como africana. ¿De dónde sale esa atribución que ya había sido utilizada por Moreno y por García Helder en relación con la idea de viaje? ¿Por qué es africana y no, por ejemplo, paraguaya o boliviana?

---

<sup>9</sup> García Helder también utiliza la imagen de la bandera, aunque precedida por una larga descripción sensible sobre los reflejos del río en el cielo, “las islas formando de lejos un solo borde verde oscuro. Por encima de la línea del horizonte, aire y fuego; por debajo, siguiendo el orden elemental, tierra y agua, dos o tres notas que se repetían, sin elevarse mucho, hasta el infinito, de un lado y del otro, en la tarde tensa y brillante de marzo” (2011: 128): “Otra vez mirando el río, las islas, el cielo como una bandera de tres franjas de distinto color”, escribe cerca de Goya (Corrientes), desde el barco, el domingo 21 de marzo.



Lo que hace Llinás es percibir la persistencia de las horizontales en el paisaje del río Paraná y congelar la variabilidad, una forma de absorber el “vértigo horizontal”, ese que él mismo dice que no existe porque no existe la pampa sino como “letanía de pueblos idénticos, de montecitos, de silos que deshacen la línea del horizonte”. No existe, escribe, “la llanura que se extiende hasta el infinito” (2011: 254). Y, sin embargo, el río, las barrancas, el cielo son, para él, líneas rectas que nunca se alteran.

Una de las escenas que Llinás destaca como momento en el que “esa utopía inicial, la Geografía, se convirtió en una experiencia real” es el del cruce del Bermejo que no está, aclara, en las imágenes, sino como memoria del movimiento, ya que el barco queda prácticamente detenido ante la fuerza de este río. Llinás, afirma que “no era en esa desvaída imagen en donde debíamos buscar nuestro asombro” (2011: 256). Esa “desvaída imagen” es la que se abre, en el diario/blog de Daniel García, a partir de manchas de color oscuro nítidas, de texturas extrañas y excesiva, en varias fotografías cuya presentación no hace más que prepararnos para un escándalo, “espectáculo” visual: “A las 15:30 empezamos a ver los efectos producidos por la mezcla de las aguas. Gigantescos grumos de sedimento pasaban flotando como camalotes. Más allá, las aguas del Paraguay eran más oscuras y límpidas.” (2010: s/n)<sup>10</sup> En este mismo sentido, describe Martín Prieto el cruce del Bermejo:

Cerca de las cuatro, a babor, empezó a verse la línea del Bermejo y bajo la superficie del Paraguay empezaron a dibujarse unos extraordinarios corales de arena, unos manchones móviles, inquietos, dorados, rojos, ocres, que atravesaban el río de costa a costa para reunirse, suponemos que según el movimiento de las corrientes, del lado paraguayo, que se volvía imprevistamente rojo, para después sí, mezclarse con el Paraguay para darle a este su característico color marrón oscuro (chocolate, o tabaco, fueron algunas de las decenas de comparaciones a las que fue sometida su coloratura tan particular) (2011: 151).

En la descripción de Prieto está lo que no ve Llinás; pero además parece estar el anuncio de una visibilidad que solo puede escribirse en una lengua

---

<sup>10</sup> No nos referimos en este caso al “Diario de bitácora” incluido en el libro *Paraná Ra'anga*. Daniel García escribió su propio diario en un blog con el mismo nombre, durante la travesía. Ver la entrada “El Bermejo, 26 de marzo”, en <https://daniel-paranaraanga.blogspot.com/2010> [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2022].



minuciosa pero desbordada. Se trata, por supuesto, de una sensibilidad estética ante el paisaje; pero en este caso, el río se convierte en una superficie que transparenta –deja ver– su materia y su fondo, en un paisaje, o más bien, en un mundo alucinado.

### **Figuras anfibas**

Las figuras anfibas, dije antes, no son bífidas porque propongan un punto de vista acuático y otro desde la costa, o desde tierra sino justamente porque suponen la inscripción de estas miradas, una en otra. Más allá del stencil ideado por Bedoya y Tchira que funcionaba como insignia de este proceso, lo anfibio aparecía en fotografías de máxima focalización (figuras 2 y 14) en las que el agua era, a su vez, una superficie terrestre. Hay dos trabajos incluidos en *Paraná ra'anga* que pueden pensarse como piezas teóricas en este sentido, y que más que cuestionar, perforar la mirada paisajística, eliminan el sentido tradicional del término.

Los dibujos de Mónica Millán y la de Daniel García a los que me refiero ahora nos sitúan en el cruce de miradas. Ya no se trata de un ojo unidireccional que mira/ transforma lo visto sino –proponemos en la estela de Didi-Huberman– de lo que nos mira en lo que vemos ([1992] 2011: 13 y ss.). Lo que se perfora es el ojo.

En la obra de Millán hay un ejercicio de pliegue; la línea del horizonte, o la línea de la costa que vimos hasta ahora marcada *in extremis* desaparece, como si la superficie del agua o mejor, su fondo, se superpusiese con la floresta.

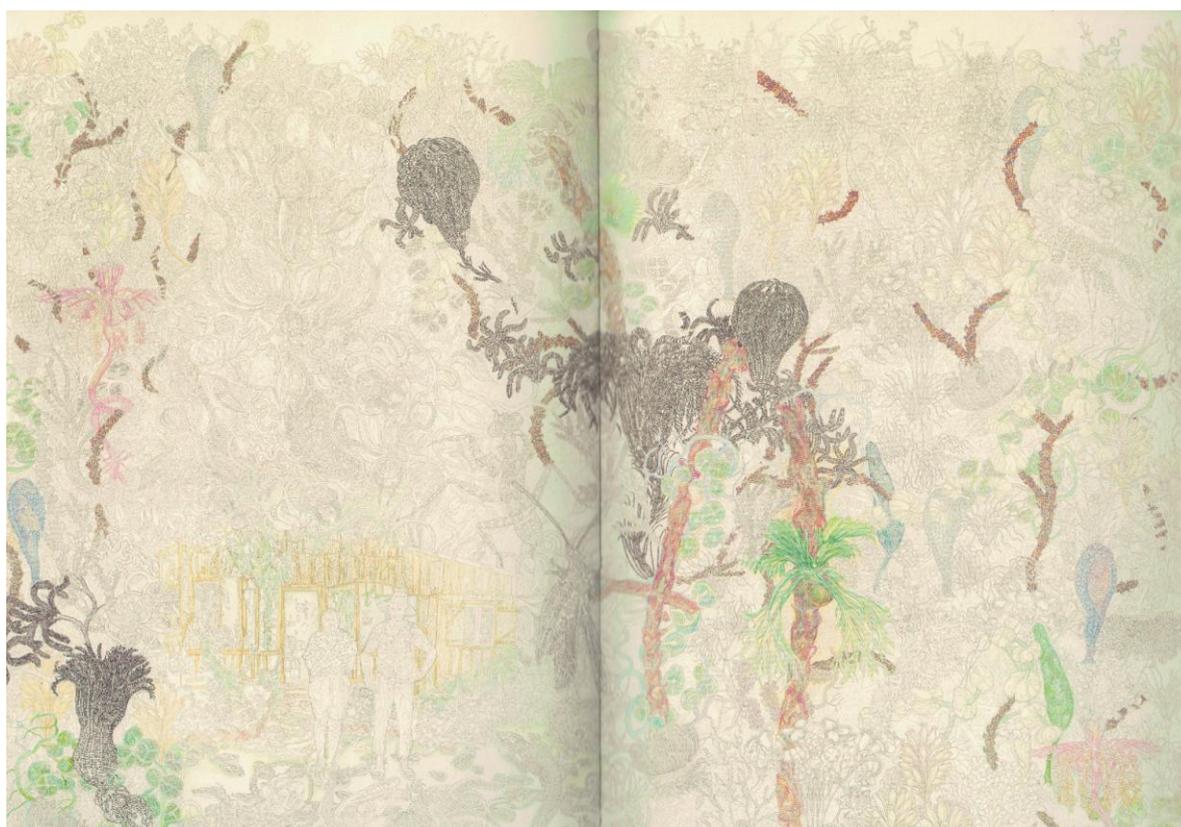


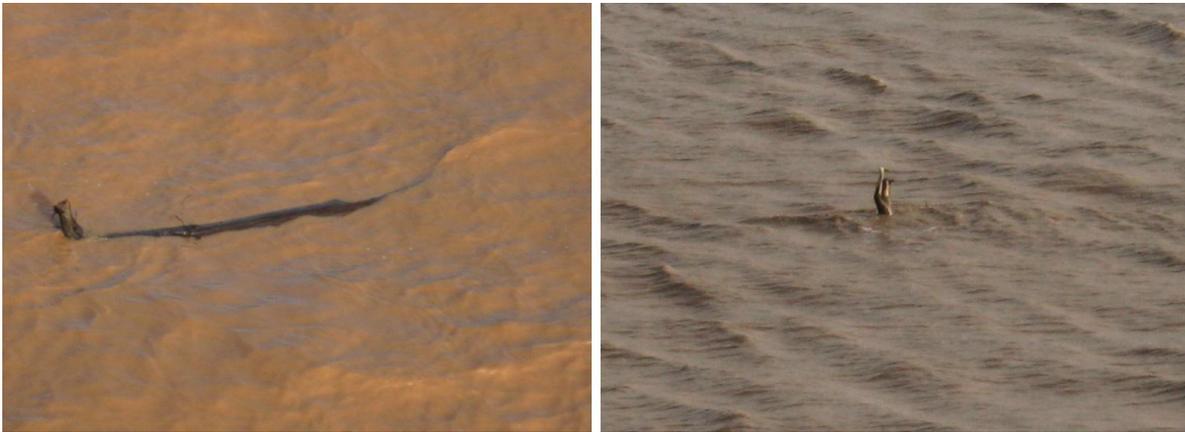
Fig. 16. Obra de Mónica Millán

La operación es la de la transparencia (Millán dibuja sobre la proyección de una fotografía) que, a la vez, diluye la escena terrestre –incluso se perciben dos sujetos de pie, mirándonos– y la acuática. No hay división: lo que nos devuelve lo que miramos es una especie de unidad, como de ojo enfermo, pero también de iluminación. Lo que retorna es, simultáneamente, aquello que está desapareciendo y aquello que está emergiendo como un mundo nuevo. El punto de vista, si pensamos en el paisaje, se arma como sucesión, como capas geológicas o subjetivas, de miradas.

Daniel García dice, en el primer episodio de *Biografía de un río*, pero también en su diario de viaje, que primero pensó en el río como límite que dividía lo visible de lo invisible, y avanzado el viaje, “como *pasaje*, como frontera a una



realidad distinta, o a otro plano de la realidad al que el río nos conducía” (2010: “Tatachina rupa, lecho de nieblas, 28 de marzo: s/n)<sup>11</sup>

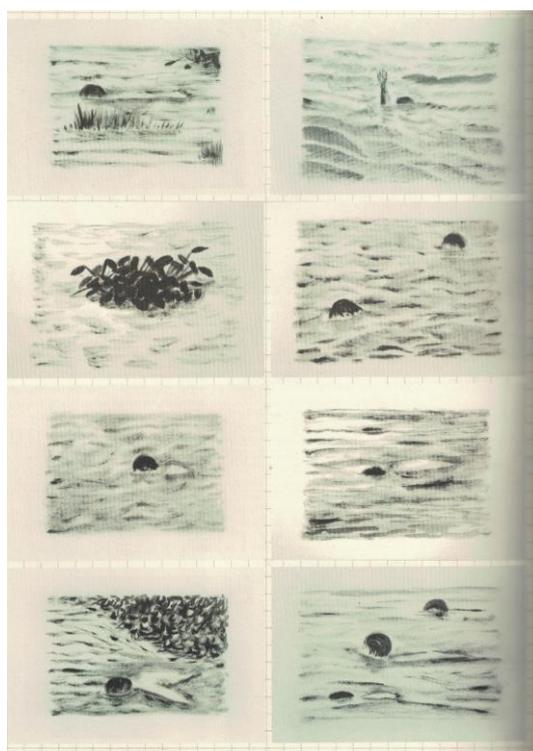


**Fig. 17 y 18.** “Río Paraguay, 25 de marzo” / Fotografías Daniel García

Ese pasaje, en la serie de “Casi boyitas” (figura 19) asume, creemos, dos formas, la del agujero, el hueco y la de la aparición; dos formas que podrían unirse para pensar el proceso de esa mirada del río. En su blog transcribe, un 16 de marzo, una frase que Gilda Di Crosta le envía por mensaje de texto: “Hacé que el río te mire, a la inversa te lleva los pensamientos”. Y el río, lo mira. Hay un pasaje más técnico, que es el de las fotos propias (figuras 17 y 18) a la serie de dibujos, pequeñas estampas de lo que flota. En las ramas, esas “abigarradas formas vegetales [que] se acercan en formación al agua, amenazantes, expectantes”, como las caracteriza García en su diario (2010: s/n) ya están, en ciernes, los cuerpos de niños, mujeres, ahogados: son “cabecitas/ casi boyitas de naufragio”, leemos en el poema de Gilda Di Crosta que acompaña, con fecha de marzo 2010, esta selección (p. 121).<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Esta cita pertenece a la entrada del 28 de marzo del diario de viaje. De este blog tomamos sus fotografías de troncos o maderas flotantes. Ver <https://daniel-paranaraanga.blogspot.com/2010> [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2022].

<sup>12</sup> En el año 2012 se publicó el libro *Casi boyitas*, que reúne los poemas de Gilda Di Crosta y esta serie de dibujos de Daniel García, bajo el sello Yo soy Gilda editora.



**Fig. 19.** Dibujos de Daniel García.

La superficie del río, las ramas que flotan como formas extrañas, traen la muerte. Pero hay otros enlaces que parecen relevantes para no ver solo cadáveres: los de lo orgánico, por ejemplo, ya que los cuerpos flotan como flota el camalote vivo y así, esas cabezas pueden estar echando raíces acuáticas. A la vez sería atendible la comparación de Di Crosta, la de esas cabezas con boyas (“boyitas”, el diminutivo también importa) como pequeños señalamientos, balizas para que el viajero se oriente o reconozca una indicación de aquello que no es visible, que está bajo la superficie, porque las boyas siempre están ancladas al fondo. Esas cabezas, entonces, están en la superficie del río, pero asidas a las profundidades: podrían venir de allí. O bien: esos cuerpos pueden estar a punto de desaparecer, aunque también, emergiendo.

En una lectura lineal de estas dos imágenes –dada su posición en el libro, final en el caso de la obra de Millán, casi en el medio, en el de los dibujos de García–, podríamos armar también un recorrido de la relación entre sujetos y naturaleza en la que los primeros ya no serán los que ordenan lo visto, en los que la mirada ya no está afuera ni adentro. A la vez, aún desde su posición



minoritaria en la proliferación de fotos, acuarelas y dibujos del río y sus costas, puntúa (tal vez contamina o perfora) todo el continuo y permite revisar desde otra perspectiva esos horizontes divisorios, definitivos que obturaron la mirada del río, pero también fueron sometidos a la variación multiplicada.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILÓ, Miguel y GONZÁLEZ ALONSO, Santiago (2011). "Remontar el Paraná y aprender sobre paisajes...". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp.176-179.
- ANDERMANN, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- AUERBACH, Erich [1938] (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges [1992] (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- FORSTER, Sergio (2011). "Un viaje sin referencias". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 50-53.
- GARCÍA HELDER, Daniel; MORENO, María; PRIETO, Martín y SILVESTRI, Graciela (2011). "Diario de bitácora". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp.67-172.
- GARCÍA, Susana V. y PODGRONDNY, Irina (2011). "Una fuente de fósiles y controversias". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, 203-207.
- JAY, Martin [1997] (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- LLINÁS, Mariano (2011). "Un experimento con el río". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 253-257.
- MACCIONI, Franca (2019). "El mismo río, dos veces. Repetición y recomienzo en Ulrico Schmidl y *Paraná Ra'anga*". En Paula La Rocca y Ana Neuburger (comp.), *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 51-75.
- MEITIN, Alejandro (2019). *La Tierra NO Resistirá*. Buenos Aires: CasaRío.
- MELIÀ, Bartomeu (2011). "Paisaje guaraní". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, 188-201.
- MILONE, Gabriela (2019). "Pensar por figuras". En Paula La Rocca y Ana Neuburger (comp.), *Figuras de la intemperie. Panorámica de estéticas contemporáneas*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, pp. 19-33.
- PANOFKY, Erwin [1927] (2003). *La perspectiva como "forma simbólica"*. Barcelona: Tusquets.
- PRIETO, Martín (2011). "De una manera u otra". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 26-27.
- SILVESTRI, Graciela (2021). *Las tierras desubicadas: Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Paraná: Universidad Nacional de Entre Ríos, UNER, Aura.
- SILVESTRI, Graciela (editora) y PRIETO, Martín (idea) (2011). *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr.
- SILVESTRI, Graciela (2011). "La historia de una idea". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr; pp. 30-37.



- SILVESTRI, Graciela y RIVAROLA, Milda (2011). "El testimonio de los viajeros". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, pp. 272-285.
- SILVESTRI, Graciela (2011a). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*. Buenos Aires: Edhasa.
- SILVESTRI, Graciela (2003). *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo.
- SILVESTRI, Graciela (2002). "La pampa y el río. Una hipótesis de registros y periodizaciones en el paisaje rioplatense", *Materia. Revista Internacional d'Art*, n.º 2, pp. 75-96.
- SILVESTRI, Graciela y ALIATA, Fernando (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SIMMEL, Georg [1913] (2013). *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro.
- SIRACUSANO, Gabriela (2011). "El espesor de las imágenes jesuíticas guaraníes en la expedición Paraná R'anga". En Graciela Silvestri (ed.), *Paraná Ra'anga. Un viaje filosófico*. Rosario: CCPE / Barcelona: Altaïr, 208-219.
- STAROBINSKY, Jean [1961] (2002). *El ojo vivo*. Valladolid: Cuatro ediciones.
- STEYERL, Hito [2012] (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, pp. 15-32.

# Diablotexto *Digital*



**Paisajes y jardines petrificados  
en 2666 de Roberto Bolaño**

***Petrified landscapes and gardens  
in 2666 by Roberto Bolaño***

**SEBASTIÁN SCHOENNENBECK GROHNERT  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE**

[sschoenn@uc.cl](mailto:sschoenn@uc.cl)

<https://orcid.org/0000-0001-8375-725X>

**Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2022**

**Fecha de aceptación: 31 de octubre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 35-60**

**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25319**

**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** En la novela 2666, la mayoría de los jardines suelen estar representados como ruinas degradadas. Negando aquella matriz cultural según la cual el jardín es una copia del Paraíso Terrenal, los jardines ubicados en la ciudad de Santa Teresa establecen una relación metonímica con el desierto. En Europa, en cambio, los jardines recuperan su verdor y aparecen signados con rasgos positivos. El artículo propone que el primer grupo de jardines constituyen una alegoría de una historia no progresiva (Benjamin), mientras que los otros jardines logran configurarse como paisaje cuya posible imagen permite una salida o desterritorialización del sujeto alienado (Agamben).

**Palabras claves:** paisaje; jardín; desierto; ruina; paraíso

**Abstract:** In the novel 2666, most of the gardens are usually depicted as degraded ruins. Denying that cultural matrix according to which the garden is a copy of the Terrestrial Paradise, the gardens located in the city of Santa Teresa establish a metonymic relationship with the desert. In Europe, on the other hand, the gardens recover their greenery and appear marked with positive traits. The article proposes that the first group of gardens constitute an allegory of a non-progressive history (Benjamin), while the other gardens manage to configure themselves as a landscape whose possible image allows an exit or deterritorialization of the alienated subject (Agamben).

**Kew words:** landscape; gardens; desert; ruins; paradise



Siendo una novela acerca del horror, es extraña la continua referencia a diversos jardines en *2666* (2004). Esta alusión múltiple a lo largo de la novela pareciera ser una obsesión del autor. Incluso cuando la narración explora lugares cerrados o interiores, no se renuncia al paso por el jardín. Por ejemplo, al narrar por medio de una carta el encuentro que tuvo con Morini en un restaurante en Turín, Liz Norton no puede evitar, casi gratuitamente, mencionar que dicho lugar “estaba en medio de un jardín” (Bolaño, 2015: 200), en el cual se encontraban estatuas que representaban figuras mitológicas y “simples campesinos perdidos en la noche” (200). Es como si la narración se resistiera a ser catalogada como relato de intimidad o de espacios cerrados e insistiera, por el contrario, en abrirse hacia la intemperie<sup>1</sup>.

¿A qué se debe esta insistencia? ¿Podrían tener los jardines de Bolaño una significación mayor a la de ser una mera localización espacial de personajes y acontecimientos? Es difícil pensar el jardín, al menos dentro de la cultura occidental, sin la matriz bíblica dada por el Libro del *Génesis*. En este sentido, todo jardín sería una derivación del Edén, “un reflejo –un símbolo- una metáfora -un recuerdo- una aspiración (piadosa) del Paraíso” (Tito Rojo, 2011: 72). Espacio de libertad, ocio y placer, el jardín recrea una relación armónica y justa entre el sujeto, la naturaleza y la alteridad. Esta dimensión ética del jardín, por ende, entraría en tensión en medio de una novela sobre crímenes y exterminios, es decir, en una obra en la cual el mal llega a tener un alcance sin límites. No solo en el lado de acá, es decir, en Latinoamérica, el espacio es manchado por la sangre de mujeres asesinadas, sino también en el lado de allá: Europa, el continente de la “civilización”, ha dejado ver también su cara más atroz con una guerra violenta y un cruel escenario donde incluso un grupo de adolescentes polacos son usados para hacer desaparecer a personas judías. ¿Qué significación alcanza entonces el espacio del jardín, con toda su carga simbólica dada por la tradición, al interior de *2666*? ¿Se trataría de una excepción en la cual los personajes y los lectores gozamos de una tregua o de un breve respiro para luego continuar presenciando, al modo de un testimonio, el escenario global

---

<sup>1</sup> Areco (2015) ha establecido las categorías de “novela de la intimidad” y “novela de la intemperie”.



del horror? ¿O es posible, por el contrario, pensar en que los jardines bolañescos han sufrido también una degradación total y, por ende, han dejado de ser un *ethos* para convertirse también en espacios descampados de esterilidad? Las posibles y variadas respuestas a tales interrogantes arrancan de un mismo punto de partida: la extraña o rara presencia de jardines, considerando sus positivas connotaciones culturales, en una novela sobre crímenes. Se trata entonces de la impertinencia de un objeto con respecto al espacio donde se hace presente. Lo raro, según Mark Fischer, es “aquello que no debería estar allí” (2018: 12). Convido entonces a los lectores y lectoras a desandar los pasos de esta extrañeza.

Para empezar, es necesario establecer tres premisas dadas por la teoría del paisaje y por la filosofía. En primer lugar, el jardín, considerando sus etimologías en diversas lenguas, es por definición un espacio cerrado. Nicolás Rubio y Tudurí indica que “en lengua persa, *gird*, *gardar*, orígenes de nuestra voz *jardín*, responden conjuntamente a la noción de círculo y de cercado; provienen de *gardinam*, estar rodeado de” (1981: 51). Se trata, por lo tanto, de un territorio que define sus fronteras por medio de cercos, muros o rejas, sean estas visibles o invisibles, inorgánicas u orgánicas como puede ser el caso de uso del seto a modo de cierre. El jardín es un territorio no solo porque define sus perímetros, sino también porque establece una diferencia entre el espacio mismo en el cual la naturaleza ha sido domesticada y una alteridad, sea esta silvestre, salvaje, incivilizada, natural o, por el contrario, industrial y urbana. De este modo, el jardín también genera distinciones y fronteras entre lo público y lo privado, entre lo autóctono y lo foráneo, entre lo local y lo cosmopolita, la selva y el desierto, la civilización y la barbarie<sup>2</sup>.

La segunda premisa es más bien de carácter mítica y antropológica. Si todo jardín es una derivación o recreación del paradisiaco Jardín del Edén, el sujeto que lo construye o habita a lo largo de la historia es un exiliado de aquel mítico paraíso terrenal: “El hombre es el viviente que ha sido expulsado de su propia morada, que ha perdido su lugar originario. Es un doble *peregrinus* sobre

---

<sup>2</sup> Para las oposiciones y los valores del jardín puede consultarse Lara Garrido (2002).



la tierra: no solo porque su vida eterna será en el paraíso celeste, sino también, y sobre todo, porque ha sido exiliado de su patria edénica” (Agamben, 2020: 21). Efecto de un destierro, el jardín es el eco de aquel otro jardín cuya existencia no tiene lugar en la historia. A ese otro jardín original se le reconoce por su ausencia. El Edén es un espacio vacío tras la expulsión de los primeros padres, según el relato bíblico, y el cierre de sus puertas custodiadas por ángeles: “el hombre ha sido expulsado del Edén, ha perdido su lugar propio y ha sido arrojado, junto con los animales a una historia que no le pertenece” (Agamben, 2005: 52). De ahí entonces el concepto de lo “inenarrable” del autor citado: no podemos narrar, sino solo al modo de la parodia, la experiencia en ese lugar vacío.

Por último, la tercera premisa ha de establecer una distinción conceptual entre los conceptos de jardín y paisaje. Para algunos pensadores tales como Augustin Berque, la construcción de jardines es una de las condiciones para que una cultura determinada goce de una sensibilidad y de una noción de paisaje ([2008] 2009: 60). A la luz de Jens Anderman, el jardín es más bien una radicalización del paisaje: “El jardín es entonces la modalidad más radical del paisaje. Mientras este, en la mirada del viajero, encuentra o forja un orden momentáneo e irrepetible en el entorno que se le entrega para transformarse en imagen, el jardín propone dotar esa imagen de permanencia, forjarla como sitio, como lugar” (2018: 202). El jardín sería más bien un meta paisaje, un modo de usar tan intensamente una realidad, una cosa, un paisaje dado, una imagen, que el sujeto llega a “perdersse y olvidarse en ella” (Agamben, 2017: 172) hasta el punto de volverla “inapropiable”:

[e]l ser, en *état de paysage*, está suspendido y vuelto inoperoso y el mundo, devenido perfectamente inapropiable, va, por decirlo así, más allá del ser y de la nada. Ya no animal ni humano, quien contempla el paisaje es únicamente paisaje. Ya no procura comprender, solo mira. Si el mundo era la inoperosidad del ambiente animal, el paisaje es inoperosidad de la inoperosidad, ser desactivado (178).

Considerando lo anterior, sostenemos, a modo de hipótesis, que en la novela 2666 los jardines equivalen más bien a una enajenación del paisaje y, por lo tanto, a una enajenación de las subjetividades que lo habitan. En lugar de habitar un paisaje con todo el alcance ético, estético y ontológico que esa



experiencia contemplativa conlleva, el sujeto bolañesco padece una experiencia infernal de horror en el jardín o, al menos, en un contacto próximo al jardín. Por de pronto, los jardines en Bolaño son más bien espacios invertidos de aquello que imaginamos comúnmente como jardines: no se trata especialmente de espacios verdes sujetos a una ética del cuidado o de una composición de lugar destinada al ocio (y no al negocio o trabajo), al amor (pensemos, por ejemplo, en la pintura de Rubens titulada *Jardín del amor*) o a la libre y distendida conversación (recordemos, solo de pasada, a los personajes de Boccaccio, en *El Decamerón*, que abandonan una Florencia apestada para instalarse en un aromático y colorido huerto en el que relatan, a modo de diversión, cien cuentos). Dado lo anterior, llama la atención el uso de adjetivos mediante los cuales la narración de Bolaño determina a diferentes jardines: “jardín devastado” (Bolaño [2004] 2015: 241), “jardín estragado” (245), “jardín esquilmado” (245), “jardín quebrantado” (252), “jardines raquíuticos” (328), “jardín agreste”, “jardín oscuro” (671), “jardín yermo” (849). Pocos son en 2666 los jardines que se distinguen por su verdor y cuidado. Las citas anteriores podrían pensarse como un oxímoron o como frases cuyas adjetivaciones son naturalmente impertinentes al nombre u objeto a menos que pensemos esos jardines como ruinas que, al modo de la alegoría o de una compleja metáfora, modulan el horror de una historia.

Ya desde su inicio, la novela hace una referencia al jardín para luego vincularlo al horror. Como ya es muy sabido, el epígrafe corresponde a una cita de “El viaje”, poema que forma parte de *Las flores del mal* de Baudelaire: “Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”. El oasis, como un espacio de excepción del desierto, comparte características con el jardín no solo por su verdor, vegetación y presencia de agua, sino también porque ambos presentan una diferencia formal con respecto al resto del espacio circundante del cual se separan. En Iberoamérica, por lo demás, el término *desierto* no designa solo aquel espacio geográfico arenoso, seco y de escasa o nula vegetación, sino también la selva o el paraje que, dadas sus condiciones geográficas, dificulta o imposibilita el asentamiento humano y aquello que durante el siglo XIX se denominó “civilización”. Por ello, el desierto podría equivaler también al espacio que cultural e históricamente se construye por



medio de mecanismos de exclusión/inclusión como, por ejemplo, la guerra, dando lugar a la barbarie o, definitivamente, a la elisión de culturas preexistentes a los nuevos procesos de territorialización: “War is a process of adding information and new narratives to a map that is understood as incomplete at the beginning of the war: while the map is filled with new details, though, the territory represented in it is transformed into a desert: these new marks and names erase previous narratives” (Uriarte, 2020: 58). No obstante, Baudelaire indica que el desierto es aburrimiento. De este modo, el oasis/jardín es un estado en el cual aquel aburrimiento salvaje e incivilizado es suspendido, al menos momentáneamente, para dar lugar al horror, el cual, dentro de 2666, identificamos con el crimen y con los estragos de la guerra europea. De acuerdo con lo anterior, la crítica de Baudelaire y de Bolaño a la modernidad civilizadora es desbastadora: ante el desierto, el aburrimiento y la barbarie, tendríamos la alternativa de un jardín y un oasis a través de los cuales la industria, la tecnología y el capitalismo se territorializan con el fin de impulsar procesos de modernización y crimen. Que el oasis sea un jardín no lo exime de su naturaleza horrorosa. De este modo, el jardín, así como la lectura, el sexo y el viaje, son solo un espejismo, tal vez un deseo que nos redime del aburrimiento, pero nunca un salvoconducto con el cual liberarnos del horror: “En un oasis uno puede beber, comer, curarse las heridas, descansar, pero si el oasis es de horror, si sólo existen oasis de horror, el viajero podrá confirmar, esta vez de forma fehaciente, que la carne es triste, que llega un día en que todos los libros están leídos y que viajar es un espejismo” (Bolaño, 2005: 152).

No es casualidad entonces que la mayoría de los jardines que revisaremos en 2666 no respondan a la matriz paradisíaca ni cumplan las expectativas que solemos atribuirle a todo jardín: descanso, ocio, esparcimiento y contemplación de una amigable naturaleza. Ya en el segundo párrafo perteneciente a “La parte de Amalfitano”, es decir, a la segunda de las cinco partes que constituyen la obra, el texto indica un cultivo del jardín que nunca se llevará a cabo: “Tenía un patio ideal para sembrarlo de césped y plantar flores, aunque él no sabía qué flores eran las indicadas para plantar allí, no cactus o cactáceas, sino flores. Tenía tiempo (eso creía) para dedicarlo al cultivo del



jardín. Tenía una verja de madera que necesitaba una mano de pintura. Tenía un sueldo mensual” (Bolaño, 2015: 211). La cita hace mención a Óscar Amalfitano, profesor chileno de literatura instalado en la ciudad desértica de Santa Teresa. Aquel patio nunca llegará ser un jardín del todo. Más tarde, Amalfitano dialogará con una voz impersonalizada, mientras observa de noche su jardín a través de la ventana. Si bien Amalfitano cree que se está volviendo loco al oír esa voz, el diálogo establecido entre ambos resulta ser de lo más fluido, aunque, a veces, la situación comunicativa se vuelva algo absurda. En un momento, la voz le pregunta acerca de la posibilidad de cultivar el jardín:

Pero ahora tienes cosas más importantes que preguntarte, ¿me equivoco?, dijo la voz. No, dijo Amalfitano. Por ejemplo, ¿por qué no acercarse a un vivero y comprar semillas y plantas y puede que hasta un pequeño arbolito para plantar en medio de tu jardín trasero? Dijo la voz. Sí, dijo Amalfitano. He pensado en mi posible y factible jardín y en las plantas que necesito comprar y en las herramientas para llevarlo a cabo (268).

Pese al consejo de la voz, el cultivo de ese jardín no tendrá lugar a lo largo de la novela y se proyectará más bien como una utopía que se vuelve absurda, insignificante o incluso insensible ante las atrocidades cometidas en la ciudad.

Otra promesa incumplida de un jardín y su cultivo tiene lugar en el caso del señor Albert Kessler expuesto en “La parte de los crímenes”. Se trata de un prestigioso investigador acerca de la psicología de los asesinos en serie. Considerando sus intensas labores, un colega japonés le aconseja practicar la jardinería durante sus ratos libres. Albert Kessler “[s]iguió su consejo y al volver a su casa le dijo a su mujer que despidiera al jardinero, que a partir de entonces se ocuparía él personalmente del jardín. Por supuesto, no tardó en estropearlo todo y el jardinero volvió. ¿Por qué he intentado curar, y además mediante la jardinería, un estrés que no tengo?, se preguntó” (726-727)

La inversión del jardín en Bolaño no solo tiene un alcance a nivel de significado, sino también formal. Es decir, los jardines de la novela representan una experiencia contraria a la que puede tener cualquiera en un jardín histórico o “real” y, al mismo tiempo, se modulan a través de una ausencia. En efecto, los jardines, en su mayoría, carecen de un sistema descriptivo que los haga “visibles” ante el lector o lectora. Ellos son aludidos o ligeramente referidos,



jamás descritos. El recurso descriptivo utilizado *in absentia* condice las situaciones de aquellos personajes que darán a conocer sus testimonios. En muchas ocasiones, los jardines figuran de noche o en escasas condiciones de visibilidad. Por lo tanto, los testigos, en el momento de la enunciación de sus discursos, no pueden recordar o dar cuenta de los jardines en tanto espacios vinculados a los acontecimientos que se testifican. En este sentido, la narrativa de Bolaño se presenta bajo una lógica realista: aquello que no vemos/conocemos, dada la oscuridad o la mirada interrumpida, no puede ser descrito y, en consecuencia, su representación siempre sufrirá de una indeterminación. No se trata entonces de una insensibilidad de Bolaño con respecto al paisaje, sino, muy por el contrario, de una muy fina conciencia de la mirada y del personaje sujeto a sus condiciones de (in)visibilidad. La oscuridad y la consecuente carencia de una exhaustiva determinación descriptiva afectan, por ejemplo, los jardines nocturnos en los cuales han puesto los anuncios publicitarios que anuncian el espectáculo circense del ilusionista alemán llamado Doktor Koenig (173-174) o el mismo jardín de Amalfitano quien lo contempla a través de la ventana mientras su hija Rosa apaga la luz (258). Otro ejemplo relevante corresponde al testimonio de la diputada del PRI, Esquivel Plata, quien le encarga a un periodista investigar acerca de la muerte de su amiga Kelly Rivera Parker. La diputada recuerda la noche en la que habló telefónicamente con su amiga: “La noche, la recuerdo como si hubiera sucedido hace dos días y no hace años, era cerrada, sin estrellas, sin luna, y la casa, esta casa, estaba silenciosa y no se oía ni siquiera a los pájaros nocturnos que viven el jardín” (773). Es recurrente la inminencia de un daño, un peligro o una amenaza que acecha al jardín. Es por ello que, en el caso de la diputada, la presencia del guardaespaldas aminora el terror de la noche en el jardín silencioso.

¿Cómo operan entonces estos jardines no descritos o escasamente descritos en 2666? ¿Cómo se transforman en signos del horror? Tras el epígrafe, el jardín ya figura en la primera página de la novela: el primer libro que Jean-Claude Pelletier leyó de Benno von Archimboldi fue el *D’Arsonval*, novela que formaba parte de una trilogía junto a los títulos *La máscara de cuero* y, precisamente, *El jardín*. El narrador en tercera persona afirma de manera irónica,



ilógica o divertida que, mientras *La máscara de cuero* es de tema polaco, *El jardín* es una novela “de tema inglés” (15). Esta asociación no es tan casual, puesto que sitúa al jardín en consonancia con una tradición que no es cualquier tradición. En efecto, es sabido, gracias a la historia del paisaje, la importancia que tuvo Inglaterra en la invención del jardín paisajístico o pintoresco. Se trata de un proyecto paisajístico que rompe la tradición francesa del jardín formal y racional sometido a los ejes arquitectónicos del edificio que circundan. Ingleses como Capability Brown en el ámbito de la jardinería y William Gilpin en el ámbito de la estética y de la filosofía, entre otros, se rebelarán contra una geometría que somete al jardín y a la naturaleza para dar espacio en la cultura a jardines que no se diferencian de la armónica campiña circundante. Suaves y limpios lomajes verdes interrumpidos rítmicamente por un conjunto de árboles cercanos entre sí; entre cada uno de esos muy pequeños bosques, algunos árboles en soledad. El conjunto vegetal también se verá complementado por lagunas artificiales y ruinas que han sido, paradójicamente, construidas para lograr un efecto pintoresco. Se trata, desde luego, de una simulación: el jardín, siendo originalmente una construcción artificial, debe aparecer como si fuera un espacio natural para finalmente ser visto como un cuadro acorde a la tradición pictórica del paisaje ideal (Lorrain, Poussin, entre otros). De ahí entonces el establecimiento de lo pintoresco como categoría estética<sup>3</sup>. Pese al título y tema de la novela de Benno von Archimboldi, el jardín inglés no tendrá figuración alguna en 2666 ni siquiera cuando Morini recorra Hyde Park y se detenga en el Jardín Italiano de aquel famoso parque londinense:

Entre el desayuno y la cena estuvo solo, al principio sin atreverse a salir de su habitación, aunque luego, impulsado por el aburrimiento se decidió a dar una vuelta que se prolongó hasta Hyde Park, en donde vagó sin rumbo, sumido en sus pensamientos, sin fijarse ni ver a nadie [...] Cuando por fin se detuvo se encontró delante de un, así llamado Jardín Italiano, que no le pareció en modo alguno italiano, aunque vaya uno a saber, se dijo, a veces un ignora olímpicamente lo que tiene delante de las narices (71).

Pareciera que Bolaño, por medio de sus personajes, posee una sensibilidad crítica ante los jardines. En efecto, la novela se refiere a los Jardines

---

<sup>3</sup> Para una definición de lo pintoresco como categoría estética, véase Maderuelo (2004).



Italianos de Agua los cuales fueron construidos en 1860. Se trata de un proyecto liderado por el Príncipe Alberto, quien le regaló esos jardines a su esposa, la reina Victoria. Si bien el diseño es italianizante y las rosetas fueron elaboradas con mármol de Carrara, el diseño encuentra su modelo no en Italia, sino en Osborne House, ubicada en la Isla de Wight, donde la familia real pasaba sus vacaciones. Es en aquel lugar idiosincráticamente tan inglés (y no italiano) donde el Príncipe Alberto encontró su inspiración. Morini, por lo demás, es italiano. No debiese extrañar, por lo tanto, que no reconociera una verdadera tradición paisajística italiana en los Jardines Italianos de Hyde Park. La estética híbrida de estos jardines, algo que podríamos identificar a partir de la categoría del *pastische*, es análoga o refleja en una dimensión menor lo que la novela de Bolaño justamente es: una expresión de los hibridismos, categoría, entre otras, con la cual Macarena Areco ha establecido una cartografía reciente de la novela reciente del Cono Sur. Aunque la categoría del *pastische* nos es actual si consideramos los aportes de Frederick Jameson expuestos en su obra *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), el término ya había sido utilizado con anterioridad:

Ya se ha dicho que el pastiche como uno de los principales rasgos de la experiencia artística posmoderna, no es una cosa absolutamente nueva. Apareció en Francia a finales del siglo XVII y significaba un recurso que tiene que ver con la posibilidad de *imitar o mezclar los diferentes estilos del arte del pasado*. En el siglo XVIII adquirió el significado semántico de *plagio* que consistía en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista o hasta de varios y combinarlos de tal manera que parecieran una creación original. A finales del siglo XIX el término obtuvo un carácter irónico: pastiche como *parodia* de los temas y los estilos literarios, musicales o plásticos (Vaskes, 2011: 64).

Ahora bien, si pensamos la posmodernidad más bien como una exacerbación de rasgos ocultos de la modernidad o como una manera de aproximarnos no solo a nuestra época, sino también a otras anteriores, los Jardines Italianos podrían verse como un pastiche en tanto este “es una copia o imitación, sin pretender serlo; es una *combinación* o una *mezcla* de varios estilos, aunque no es exactamente lo que llamamos el *eclecticismo*. Asimismo, un pastiche es una *apropiación*, a veces a modo de *cita textual*” (65). En Bolaño, el *pastiche* se da en términos del cultivo de una parodia muerta, puesto que en



nuestros tiempos la actitud satírica ante normas de composición diluidas o, definitivamente, ya disueltas no tiene mayor sentido. Es posible también vincular o “aterrizar” la noción de Frederick Jameson a un ámbito crítico más local. Es en sentido que he mencionado la noción de “novela híbrida” expuesta por Macarena Areco. En efecto, *2666* está compuesta a modo de fragmentos o retazos que remiten a diferentes géneros discursivos y estilos tales como relato policial y negro, el informe forense, testimonios, novela de gran formato al modo de las del *boom* hispanoamericano, etc. Se trata no precisamente de un conjunto sistemático, pero sí de una revoltura aparentemente arbitraria de diversos simulacros discursivos. Cristián Montes, en efecto, en su intento por definir hibridismo o “novela híbrida” indica lo siguiente:

sus principales características son la proliferación de usos de lenguaje, la mezcla de géneros discursivos y narrativos, la multiplicidad, la fragmentación generalizada, la desterritorialización (del tiempo, del espacio, de la geografía y de la identidad de los personajes), la transtextualidad y lo metaliterario, entre otros rasgos posmodernos. Por otro lado, puede observarse una vertiente narrativa de novela histórica, otra que se inserta en el género de lo fantástico, otra en el ámbito de lo maravilloso, otra en el género de la ciencia ficción, en el neopolicial, la nueva novela histórica, entre diversas modalidades y combinaciones genéricas donde se expone el carácter híbrido de gran parte de la narrativa actual. Un común denominador a esta producción literaria es la presencia de quiebres epistemológicos que tensionan los principios de identidad y no contradicción, dislocando con ello la línea divisora de toda matriz binaria (Montes, 2016: 294).

Considerando lo anterior, la novela no tarda en traicionar los horizontes de expectativas que una referencia paisajística podría generar: en lugar de jardines a la inglesa, veremos, muy por el contrario, un jardín siniestro. En efecto, una película de terror vista por Pelletier y Espinoza es el contexto de la segunda mención al jardín que aparece en “La parte de los críticos”. Una mujer de cara blanca le anuncia por la pantalla del televisor y por teléfono a un niño que va a morir y “[u]na semana después encontraban el cuerpo del niño en el jardín, muerto” (Bolaño, 2015: 49). Crimen y jardín aparecerán una y otra vez vinculados. Por ejemplo, en “La parte de los críticos”, la narración circunda el barrio donde vive Rebeca, la joven que vende alfombras artesanales y que tendrá una relación cercana con Espinoza:



La casa de la muchacha estaba en los barrios del poniente de la ciudad en las zonas en donde, por lo que había leído en la prensa, se cometían los crímenes, pero el barrio y la calle donde vivía Rebeca sólo le pareció un barrio pobre y una calle pobre en donde lo siniestro estaba ausente. Dejó el coche estacionado enfrente de la casa. En la entrada había un jardín minúsculo con tres jardineras hechas de caña y alambre, cubiertas con flores y plantas verdes (193).

La descripción alude a un sector de la ficticia ciudad de Santa Teresa que se ha identificado con Ciudad Juárez, ubicada en el desierto de Chihuahua, México. El entorno geográfico es determinante si recordamos el epígrafe de Baudelaire y la oposición jardín/desierto que la novela no tarda en disolver. Llama la atención este pequeño jardín cuya humanidad y sencillez se presenta como un verdadero oasis en medio de un barrio criminal y, por ende, siniestro. No obstante, la pobreza y la sencillez del pequeño y conmovedor jardín podrían actuar como máscaras a través de las cuales lo siniestro se modula y se esconde a la vez. La narración está focalizada en Espinoza a quien este lugar no se le aparece como algo siniestro, sino sencillamente como un barrio pobre pese a tener conocimiento de los crímenes.

La referencia a jardines que han traicionado su vocación paradisíaca no solo aluden a jardines que gozan de un estatuto real según la diégesis de la obra, sino también funcionan retóricamente por medio de metáforas y comparaciones. Es muy destacable la nota que el Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Augusto Guerra, deja a los críticos europeos que han arribado a Santa Teresa:

En su nota Augusto Guerra, además de desearles una buena y feliz estancia en su ciudad, les hablaba de un tal profesor Amalfitano, «experto en Benno von Archimboldi», el cual diligentemente se presentaría en el hotel aquella misma tarde para ayudarlos en todo lo posible. La despedida estaba adornada con una frase poética que comparaba el desierto con un jardín petrificado (150-151).

Esta nota es irónica si consideramos la opinión de los tres personajes receptores del mensaje sobre la ciudad imbuida en el desierto: “la ciudad les pareció un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal” (149). No obstante, la frase poética del Decano en la que utiliza la figura de la comparación es también muy significativa en otros sentidos. En ella, la oposición jardín y desierto ya no es



operativa, por cuanto ambos espacios son similares. En Sonora, los jardines están petrificados al igual que el desierto. ¿Qué significa que un jardín esté petrificado? Un espacio cultural y orgánico a la vez se ha endurecido hasta el punto de convertirse en piedra, material inorgánico, o, más interesante aún, hasta el punto de presentarse con la apariencia de una piedra. En la traducción de la obra de Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928), llevada a cabo por Alfredo Brotons Muñoz, nos encontramos con una expresión muy similar a la utilizada por el Decano en su nota. Se trata de un “paisaje primordial petrificado” en tanto modulación de una alegoría de una historia no progresiva ni triunfalista:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría de la *facies hipocritica* de la historia se ofrece a ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera (2012: 167).

Cabe preguntarse entonces si esta indistinción que Bolaño establece entre paisaje desértico y jardín en ruinas no es otra cosa que una alegoría con la cual el autor ficcionaliza críticamente una historia y una modernidad que no conduce necesariamente a un estado de mejoramiento<sup>4</sup>. Santa Teresa, ciudad industrial y azotada por crímenes impunes y un capitalismo deshumanizante, es el indicador de esa historia ruinosa.

La fusión establecida entre el desierto y el jardín será reforzada con la travesía en coche que realiza Fate, el periodista norteamericano, desde Estados Unidos a Santa Teresa tal como es narrada en “La parte de Fate”:

El desierto empezó a desvanecerse... Condujo durante dos horas por carreteras oscuras, con la radio encendida, escuchando una emisora de Phoenix que transmitía jazz. Pasó por lugares en donde había casas y restaurantes y jardines con flores blancas y coches mal estacionados, pero en los que no se veía ninguna luz, como si los habitantes hubieran muerto esa misma noche y en el aire todavía quedara un hálito de sangre (Bolaño, 2015: 342).

---

<sup>4</sup> Sobre las ruinas y sus dimensiones, véase Masiello (2008) y Lara Garrido (2020).



Es interesante notar como la mirada de Fate incluye y a la vez no distingue los jardines con flores blancas del resto del paisaje desértico:

Distinguió siluetas de cerros recortados por la luna y siluetas de nubes bajas que no se movían o que, en determinado momento, corrían hacia el oeste como impulsadas por un viento repentino, caprichoso, que levantaba polvaredas a las que los faros del coche, o las sombras que los faros producían, prestaban ropajes fabulosos, humanos, como si las polvaredas fueran mendigos o fantasmas que saltaban junto al camino (342-343).

Otra expresión retórica en la que el jardín tiene lugar se encuentra en una conversación sostenida por Óscar Amalfitano y los tres críticos europeos. Al conversar sobre literatura, intelectuales y escritores, el profesor chileno dirá que “[l]a literatura en México es como un jardín de infancia, una guardería, un *kindergarten*, un parvulario, no sé si lo podéis entender” (161). Amalfitano se está refiriendo al comportamiento, digámoslo así, no siempre adulto de los intelectuales y al papel de un Estado protector y benefactor con respecto a ellos mismos. Si escritores e intelectuales son como los niños, el Estado es el padre, el adulto o el encargado de cuidar a esos niños. Jardín e infancia son motivos que aparecen recurrentemente vinculados en la literatura (por ejemplo, *La arboleda perdida* de Rafael Alberti), pero también es posible que este vínculo tenga un alcance incluso mítico: Adán y Eva, con la inocencia propia de los niños, habitan en armonía el Jardín del edén. En Bolaño, muy por el contrario, la afirmación en la que vincula el jardín con la infancia es más bien crítica y sarcástica, despojando otra vez más al jardín de los atributos simbólicos vinculados al ocio, la paz y la felicidad.

La alienación del jardín bolañesco con respecto a su vocación paradisíaca guarda relación con las diferencias de clase social. Esta variable nos permite establecer cierta distinción o clasificación de jardines. Algunos de ellos son sencillos y precarios, pero expresan una reconocible y conmovedora humanidad por parte de los visitantes. Es el caso de un pequeño jardín de la familia de Rosa María Medina a quien Epifanio entrevista dado el caso de la muerte de Estrella Ruiz Sandoval:



la muchacha primero se quedó de pie, a un lado, y luego se sentó sobre una piedra y le dijo que no fumaba. Epifanio contempló la piedra: era muy curiosa, tenía forma de silla, aunque sin respaldo, y el hecho de que la madre o alguien de la familia la hubiera puesto allí, en aquel jardincito, indicaba buen gusto y hasta delicadeza (586).

Santa Teresa también cuenta con jardines de lujo, una marca de clase y distinción que establece distancia incluso entre personajes cercanos. Es el caso del jardín de los Epstein donde se realiza un asado de noche y contratan, a modo de diversión, a una compañía de actores. Otro es el del doctor Pablo Negrete, rector de la Universidad de Santa Teresa, “un jardín exuberante donde crecían plantas de todo México y en donde no faltaban los rincones frescos y apartados para sostener reuniones en *petit comité*” (280). Más significativo aún es el jardín de la moderna casa de Kelly. Al igual que la casa, el jardín, diseñado con líneas modernas que dan lugar a césped y a contracésped, solo tiene estilo y no distinción según la crítica mirada de su amiga, la diputada que ya hemos identificado. En efecto, la testigo indica que el padre de Kelly, el destacado arquitecto Rivera, era un arribista. Otro caso muy significativo, vinculado a las andanzas de Fate, es la declarada ausencia de jardín como proyección de una casa grande y acomodada. En lugar de jardín, accedemos solo a un descampado: “La casa de Charly Cruz era grande, sólida como un búnker de dos pisos, eso también lo recordaba con claridad, y su sombra se proyectaba sobre un descampado. No había jardín, pero tenía *parking* en donde cabían cuatro, tal vez cinco coches” (403). Por último, la ciudad de Santa Teresa también contempla jardines adheridos a viviendas de clase media, como es el caso Amalfitano:

La casa estaba en la colonia Lindavista, un barrio de clase media alta, con edificaciones de uno o dos pisos rodeadas de jardines. La acera, quebrada por las raíces de dos árboles enormes, era sombreada y agradable, aunque tras algunas verjas era posible ver casas en proceso de degradación, como si los vecinos hubieran huido apresuradamente, sin tiempo ni para vender sus propiedades (256).

La descripción otorgada por el narrador en tercera persona, si bien algo escueta, no deja de dar cuenta de ciertos detalles relevantes. Aunque no indica la especie de los árboles, sí sabemos que se trata de grandes ejemplares cuyas raíces llegan a romper las veredas, elementos que caracterizan una avanzada



urbanización. Pareciera que la fuerza de la naturaleza, pese a tratarse de un espacio geográfico de clima desértico, tiene el poder de destruir un espacio ya civilizado y generar un ambiente de ruina y, tal como lo indica el texto, de abandono. Nuevamente se advierte cierta fusión entre el mundo natural y exterior y, por otro lado, los jardines como construcciones propias de una urbe que no ha sido capaz de controlar del todo las fuerzas adversas de la naturaleza.

Uno de los jardines sobre lo que quisiera detenerme es justamente el de la casa de Amalfitano en Santa Teresa. Para empezar, se trata de un patio “trasero”. El texto insiste en esta ubicación del área con respecto a la casa misma. Al mismo tiempo, más que un jardín, el terreno desempeña la función de un patio en el cual se llevan a cabo las tareas domésticas. La máquina lavadora de ropa se ubica en un acceso de la casa que da justamente al jardín y el cordel donde se tiene la ropa a secar cruza gran parte del terreno exterior. Otro rasgo guarda relación con el color del jardín. En lugar de verde, color que se hubiera esperado para caracterizar a cualquier jardín, es el café el tono predominante: “y volvió a salir al jardín devastado, donde todo era de color marrón claro, como si el desierto se hubiera instalado alrededor de su nueva casa” (241). Nuevamente el desierto invasor ha sustituido un jardín para desestabilizar sus límites y particularidades diferenciadoras, despojándolo así de su propia naturaleza como lugar verde, amable y de placer para los sentidos. Recordando el epígrafe dado por Baudelaire, ¿no se trata acaso de una indistinción entre el aburrimiento del desierto y el horror de la urbe, jardín u oasis?

La puesta en escena o algo así como una “*performance* privada” que realiza Amalfitano en su jardín ha sido ya estudiada por la crítica en muchas ocasiones. Sabemos que, como si fuera una prenda de vestir recién lavada, él cuelga el libro *Testamento Geométrico* de Rafael Dieste (1899-1981) en el cordel del patio. Estudiosos tales como Paul Guillén y A. Oyarce Orrego han vinculado este episodio con el *ready made* de M. Duchamp, con *La Nueva Novela* (1977) de Juan Luis Martínez, e, incluso, con el cuadro de René Magritte *Ceci n’est pas une pipe* (1929)<sup>5</sup>. Es muy posible que estos guiños guarden relación con el

---

<sup>5</sup> Véase Guillén (2020) y Oyarce (2012).



carácter vanguardista de la novela y que la obra de Dieste, constituida por cinco partes, sea un reflejo o una puesta en abismo de la misma novela 2666, obra que originalmente fue pensada por el autor para ser publicada en cinco títulos diferentes. A los estudios anteriores, no pretendo agregar nada más, salvo destacar una cita que me parece de gran importancia para el problema planteado aquí:

¿De qué se trata el experimento?, dijo Rosa. ¿Qué experimento?, dijo Amalfitano. El del libro colgado, dijo Rosa. No es ningún experimento, en el sentido literal de la palabra, dijo Amalfitano. ¿Por qué está allí?, dijo Rosa. Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza (251).

Este no experimento artístico se ha llevado a cabo no en cualquier lugar, sino en un jardín privado. Por otro lado, la conversación sostenida entre Amalfitano y su hija, que recién hemos citado, sitúa a la naturaleza como agente destructivo de la cultura (el libro) justamente en el jardín. Escenario de un drama entre cultura y naturaleza, el jardín no es la síntesis de ambos opuestos, sino más bien el lugar donde el poder de la representación del lenguaje, del signo y de la cultura se ponen en jaque. Es la vida misma (“cuatro cosas de la vida real”), es decir, el desierto, la intemperie y la naturaleza, la que desenmascara, así como el cuadro de Magritte, la similitud que la mimesis quiere lograr con respecto a la realidad o naturaleza. Más allá de lo que la trama indique (Amalfitano en un momento afirma que el libro continúa en excelentes condiciones), un objeto de cultura como lo es un libro, tarde o temprano, será destruido por las condiciones del tiempo y del exterior. Este se manifestará entonces solo como una ruina, huella anacrónica y difusa del pasado en el presente. Así como esos duros pantalones que Rosa colgó a secar en el cordel, jardín y libro, ambos artefactos de la cultura, se modulan como elementos constituyentes de un paisaje petrificado.

Si bien en los jardines de Santa Teresa el color que predomina no es el verde, sino el café, tal como ya lo indicamos, el jardín de Amalfitano presenta



momentáneamente algunos colores vivos que lo adornan, iluminan y, en cierto, modo, transfiguran:

¿En mi libertad?, pensó Amalfitano sorprendido mientras de un salto llegaba hasta la ventana y la abría y contemplaba un lado de su jardín y el muro o la barda erizada de vidrios de la casa vecina, y los reflejos que la luz de las farolas extraían de los fragmentos de botellas rotas, reflejos muy tenues de colores verdes y marrones y anaranjados, como si la barda en aquellas horas de la noche dejara de ser una barda defensiva y se convirtiera o jugara a convertirse en una barda decorativa, elemento minúsculo de una coreografía que ni el aparente coreógrafo, el señor feudal de la casa vecina, era capaz de discernir ni siquiera en sus partes más elementales, aquellas que afectaban a la estabilidad, al color, a la disposición ofensiva o defensiva de su artefacto. O como si sobre la barda estuviera creciendo una enredadera, pensó Amalfitano antes de cerrar la ventana (259).

Esta vez, el jardín ya no es necesariamente la sombra o extensión del desierto o la desintegración del artificio debido a la transitoriedad de la naturaleza que él mismo contiene. La noche, la luz artificial proveniente de la casa vecina y los pedazos de coloridos vidrios semitransparentes, transforman el jardín hasta el punto de ser comparado con una coreografía o con un decorado. El espacio alcanza cierta belleza desestabilizadora precisamente por efecto de artificios y no por los elementos naturales de los cuales, en realidad, carece. De este modo, la pared colorida e iluminada genera un simulacro en el que se da lugar a la ilusión de lo natural como lo es, en este caso, una enredadera.

Otros dos jardines que merecen la atención son los signados por la locura, puesto que rodean hospitales psiquiátricos que la novela denomina como “manicomios”. En el primero, ubicado en Mondragón (España), se encuentra un poeta homosexual no identificado en el texto con quien Lola, madre de Rosa y esposa de Amalfitano, se ha obsesionado sexualmente hablando. Aunque el relato de la mujer no es verosímil a los ojos del profesor chileno, Lola ha peregrinado a tal lugar para encontrarse con él. En el manicomio, “[t]odos lo conocían, todos le dirigían la palabra cuando el poeta se encaminaba a los jardines o a recibir su dosis diaria de calmantes” (221). Los jardines son abundantes y verdes, aspecto que se podría suponer dado el clima del País Vasco. Se llega a hablar incluso de un parque con pájaros negros que lo sobrevuelan al atardecer y de una gran cantidad de árboles. El segundo manicomio se ubica, al parecer, cerca de Venecia, aunque la novela no lo



específica. Un renombrado ensayista francés lleva a Archimboldi a la casa de los “escritores desaparecidos”, es decir, una casa en la que se refugiaban los escritores desaparecidos de Europa: “La casa donde vivían los escritores desaparecidos estaba rodeada por un inmenso jardín lleno de árboles y flores” (1073). Tras recorrer y salir de la casa, Archimboldi lee el cartel con el cual la residencia es identificada y se da cuenta que el loco ensayista francés ha intentado ingresarlo a un manicomio. En ambos lugares, a diferencia de México, los jardines son verdes y apacibles. El escritor francés incluso le indica a Archimboldi que, en esa casa, si no se consigue la felicidad, al menos, logrará la paz: “La ventana daba al jardín, que aún permanecía iluminado. Un aroma de flores y de pasto mojado entró a la habitación” (1074). Cabe pensar en un espacio otro, un espacio al margen de la historia, donde la literatura sí tendría lugar. No en vano los escritores que ahí residen son “desaparecidos” es decir, ya no figuran en el mundo real o histórico. Es aquí donde el jardín comienza a ser redimido en la obra de Bolaño en el sentido de que recupera su mítico sentido paradisíaco. Es como si el jardín se desprendiera de su constituyente natural para alcanzar una redención más simbólica que alegórica, más escatológica que mundana. La naturaleza y el mundo, en cambio, supondrían un acontecer en permanente cambio, desintegración y decadencia. Es a eso a lo que se refiere el ensayista francés cuando, al interior de una de las habitaciones, le señala a Archimboldi, al modo pictórico de una naturaleza muerta, una manzana sobre la mesa: “—Esa manzana huele por las noches —dijo el ensayista— Cuando apago la luz. Huele tanto como el poema de las vocales. Pero todo se hunde, finalmente —dijo el ensayista—. Se hunde en el dolor. Toda la elocuencia es del dolor” (1075). En oposición al jardín de la locura, la cultura y la naturaleza, la historia y la naturaleza, en otras palabras, la historia natural, son pasajeras y mortuorias como los jardines de Santa Teresa. Al respecto, Raúl Rodríguez Freire, en su artículo “Arcimboldo, la historia natural en 2666”, analiza lúcidamente la presencia de la pintura del artista Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) en la novela de Bolaño en estudio y en *Nocturno de Chile* (1999). En la medida en que el pintor italiano utiliza los cuatro elementos y naturalezas muertas en la composición de los retratos, Rodríguez Freire, mediante Barthes, advierte “la



transitoriedad de la existencia” (Rodríguez Freire, 2016: 195). Tanto en esta pintura como en la novela que la espejea, Arcimboldo es figura o alegoría de la metamorfosis, es decir, en términos de Adorno, del "momento en que la naturaleza y la historia se hacen mutuamente conmensurables" (Adorno, 2005: 330) en la caducidad. Es el momento en que cultura y naturaleza no solo comparten la transitoriedad, sino que también se reflejan y, en cierto sentido, dejan de distinguirse entre sí. Por lo tanto, la historia y sus violencias inherentes pueden llegar a convertirse en historia natural, vale decir, la historia de una naturaleza que se pudre y descompone:

Si Bolaño, como he tratado de mostrar, tenía una lúcida comprensión de lo que se encuentra en la pintura de Arcimboldo —esto es, el agotamiento de la vida humana, el rápido tránsito de la vida hacia la muerte, con la violencia haciendo de escudero—, se podría decir que toda su obra es la memoria de un evento atroz que lastimosamente doma nuestro futuro (Rodríguez Freire, 2016: 199)

Macarena Areco, en su libro *Bolaño constelaciones: Literatura, sujetos, territorios*, indica que la dicotomía civilización/barbarie opera en la obra del autor como figuración imaginaria del espacio, en la cual Europa, pese a la barbarie nazi, se proyecta rizomáticamente para funcionar como un punto de salida o fuga, mientras que Latinoamérica se identifica como barbarie en cuanto a la violencia que transforma a Santa Teresa, Ciudad Juárez, en un infierno:

lo que yo quiero sostener es que en Bolaño la civilización o la cultura, normalmente vinculada a la Europa, es casi todas las veces un bien diferenciable y específico, pero también uno frágil, que requiere de un gran trabajo y cultivo, como un jardín, podríamos decir en un terreno no necesariamente propicio, para no desbocarse ni secarse, para mantenerse y no despeñarse en el agujero centrífugo de la barbarie (2020: 106).

Dado lo anterior, cabe preguntarse si, de acuerdo al imaginario espacial y geopolítico de Bolaño, no es acaso en Europa donde finalmente el jardín se presenta en su verde y vital versión, mientras que, en Latinoamérica, México, Santa Teresa, el jardín no tiene otra posibilidad más que ser un espacio seco y de color marrón, en definitiva, ser como una de las naturalezas muertas tan dadas a la descomposición en los retratos de Arcimboldo. En este sentido, el jardín en Venecia tiene una importancia fundamental y redentora, así como la



misma ciudad la tuvo para el autor. Cuando Mónica Maristain, en una entrevista, le pregunta a Roberto Bolaño acerca de cómo es el paraíso, el novelista responderá: “Como Venecia, espero, un lugar lleno de italianas e italianos. Un sitio que se usa y se desgasta y que sabe que nada perdura, ni el paraíso, y que eso al fin y al cabo no importa” (2004: 339).

Antes de iniciar su viaje a Santa Teresa, Hans Reiter, es decir, Archimboldi, ha residido en Venecia donde, “según decía en una breve carta adjunta al manuscrito, había estado trabajando de jardinero, algo que a Bubis le pareció una broma, porque de jardinero, según pensaba, uno puede, con cierta dificultad, encontrar trabajo en cualquier ciudad italiana menos en Venecia” (Bolaño, 2015: 1049). De hecho, cuando la baronesa Von Zumpe tiene un encuentro con él en Venecia, le llama la atención que sus pantalones estén manchados con tierra, “algo nada usual en Venecia, donde solo hay agua y piedras” (1052). Tal oficio en Venecia llega a ser tan sorprendente e inusual que, durante su encuentro, ambos personajes, aparte de hacer el amor, “[h]ablaron del trabajo de jardinero, que era cierto, y que se hacía o bien a cuenta del municipio de Venecia en los pocos pero bien conservados jardines públicos o bien a cuenta de particulares (o abogados) que poseían jardines interiores, algunos espléndidos, tras los muros de sus palacios” (1053). Aquellos bellos y escasos jardines venecianos nos recuerdan, por cierto, el jardín creado por Frederic Eden a finales del siglo XIX en la Giudecca, Venecia. También sería posible establecer un vínculo intertextual con *The Aspern Papers* (1888), de Henry James (1843-1916), novela en la cual el narrador, biógrafo innombrado del poeta Jeffrey Aspern, se introduce estratégicamente en el palacio veneciano de Juliana Bordereau, una anciana que fue en su juventud amante del poeta, con el pretexto de cuidar el jardín. Su verdadero objetivo, sin embargo, es apoderarse de las cartas del poeta custodiadas celosamente por la mujer.

Los verdes jardines no se limitan a Venecia. Existen en “La parte de Archimboldi” muchos guiños al cultivo amoroso del jardín. La editorial El Consejero, en Colonia, publica manuales de jardinería (992). En el grato ambiente laboral de la editorial del señor Bubis, el equipo de personas que ahí trabaja lee distendidamente los *lapsus calami*, muchos de ellos recogidos en un



libro publicado en París, *El museo de los errores*. Uno de los lapsus corresponde a un segmento del libro *El día fatal* de Rosny: “Con las manos cruzadas sobre la espalda paseábase Enrique por el jardín, leyendo la novela de su amigo” (1056). En Hamburgo, antes de embarcarse a México, Archimboldi pasea por un bello parque de la ciudad. Luego se sienta en una de sus terrazas para comer algo y tomarse una cerveza y un helado fürst Pückler. Al partir, un encantador señor que estaba sentado también en la terraza, se le acerca y se presenta como un descendiente de fürst Pückler. Según su relato, su antepasado fue el creador de los helados y era un hombre aficionada a la botánica y jardinería. Además, dice, escribió “libritos en donde pareciera que el fin último de cada uno de sus viajes fuera examinar un determinado jardín, en ocasiones jardines olvidados, dejados de la mano de Dios, abandonados a su suerte” (1118). Pese al descuido, estos jardines no suponen una ruina dolorosa, sino más bien el interés por lo pintoresco de parte de un heladero que relata sus viajes por medio de libros “que aún hoy resultan encantadores” (1117).

El último jardín europeo que quiero destacar es el que circunda la casa del crítico literario alemán Lothar Junge en Maguncia:

un bosque y una población de pájaros cantores y una casita de dos pisos, con los muros encalados y de dimensiones de cuento de hadas, es decir, una casita pequeña, una casita de chocolate blanco con travesaños de madera a la vista como trozos de chocolate negro, y rodeada por un jardincito en donde las flores parecían recortes de papel, y un césped cuidado con manía matemática, y un senderito de grava que hacía ruido, un ruido que ponía los nervios o los nerviecitos de punta cuando uno caminaba por él, todo trazado con tiralíneas, con escuadra y compás (1024).

Esta descripción no es necesariamente una alabanza al jardín en cuestión. El uso de diminutivos y la alusión al uso de instrumentos geométrico para lograr un trazado de “manía matemática” señalan una alta dosis de ironía en el texto. Podríamos indicar también que se trata de una estilización: la descripción se lleva a cabo por medio de una cita a un género narrativo (el cuento de hadas) y también por medio de una comparación con la figuración en chocolate o en papel cartulina de escenarios pintorescos. Lo anterior acentúa el aspecto excesivamente cuidado o relamido del jardín e intensifica su contraste



con los jardines de Santa Teresa azotados y arruinados por la sequía y el viento proveniente del desierto.

En Europa, pareciera que el jardín, al recuperar su origen paradisiaco y, por ende, al despojarse de la carga histórica que sí tuvo en Latinoamérica, se vuelve aquel paisaje inapropiable en el uso:

En cuanto ha sido llevado, en este sentido, más allá del ser, el paisaje es la forma eminente del uso. En él, uso de sí y uso del mundo coinciden punto por punto. La justicia, como estado del mundo en su calidad de inapropiable, es aquí la experiencia decisiva. El paisaje es la morada en lo inapropiable como forma-de-vida, como justicia” (Agamben, 2017: 178).

En conclusión, Bolaño nos presenta el paisaje a través de dos imágenes: una sujeta a la historia natural de la descomposición y otra como imagen de un jardín redimido en la que la experiencia del sujeto se mueve pendularmente entre el ser y la nada. Por un lado, la alegoría de Benjamin con la que se expresa una historia de decadencia, pudrición y horror. Por otro lado, la mirada de Agamben que, aun debiéndole mucho a su maestro alemán de origen judío, ha despojado en su definición de paisaje (2017: 73) toda carga histórica y artificial. Es en ese jardín donde el sujeto, al modo de un fantasma anónimo, accede a salidas, a la apertura relativa de límites y fronteras, en definitiva, a libertades que no son necesariamente heroicas, pero que suponen finalmente un sujeto desterritorializado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor [1966] (2005). *Dialéctica negativa*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio [2019] (2020). *El reino y el Paraíso*. Trad. Ernesto Kavi. Madrid: Sexto Piso.
- AGAMBEN, Giorgio [2014] (2017). *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV, 2*. Trad. Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Trad. Edgardo Dobry. Barcelona: Anagrama.
- ANDERMANN, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Chile: Metales Pesados.
- ARECO, Macarena (2020). *Bolaño constelaciones. Literatura, sujetos, territorios*. Nueva York: Peter Lang.



- ARECO, Macarena (2015). *Cartografía de la novela chilena reciente*. Santiago: Ceibo Ediciones.
- BENJAMIN, Walter [1928] (2012). *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BERQUE, Augustin [2008] (2009). *El pensamiento paisajero*. Ed. Javier Maderuelo. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BOLAÑO, Roberto [2004] (2015). 2666. España: Anagrama.
- FISCHER, Mark [2017] (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Trad. Nuria Molines. Barcelona: Alpha Decay.
- GUILLÉN, Paul (2020). "Sobre la certeza: ready made y problemas geométricos en 2666", *Metáfora: Revista de literatura y análisis del discurso*, n.º 5, pp.1-15.
- LARA GARRIDO, José (2020). "La poética de las ruinas en el Siglo de Oro", *Analecta Malacitana*, n.º 41, pp. 9-117. En <https://revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/13080> [Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2022].
- LARA GARRIDO, José (2002). "El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español". En Laplana Gil (ed.), *La cultura del Barroco. Los jardines: Arquitectura, simbolismo y literatura*. España: Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 187-226.
- MADERUELO, Javier (2004). "La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin". En William Gilpin, *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada, 2004, pp. 7-43.
- MARISTAIN, Mónica (2004). "Final: 'Estrella distante' (entrevista de Mónica Maristain)". En Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- MASIELLO, Francine (2008). "Los sentidos y las ruinas", *Revista Iberoamericana*, n.º 30, pp. 103-112. En <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/820/503> [Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2022].
- MONTES CAPÓ, Cristián (2016). "Macarena Areco (y colaboradores). *Cartografía de la novela chilena reciente*", *Revista chilena de literatura*, n.º 92, pp. 293-296. En <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41256/42806> [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2022].
- OYARCE ORREGO, A. (2012). "Cortes estratigráficos en la crítica y en la obra de Roberto Bolaño". *Acta Literaria*, n.º 44, pp. 9-33.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl (2016). "Arcimboldo, la historia natural en 2666", *Revista chilena de literatura*, n.º 92, pp. 177-200. En <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41248/42791> [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2022].
- RUBIO Y TUDURÍ, Nicolás [1953] (1981). *Del paraíso al jardín latino: origen y formación del moderno jardín latino*. Barcelona: Tusquets.
- TITO ROJO, José (2011). "El paraíso es un jardín". En Juan Calatrava y José Tito Rojo (ed.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*. España: Abada, pp. 71-85.
- URIARTE, Javier (2020). *Desertmarkers. Travel, War and the State in Latin America*. Nueva York: Routledge.
- VASKES SANTCHES, Irina (2011). "Posmodernidad estética de Frederick Jameson:



pastiche y esquizofrenia”, *Praxis Filosófica*, n.º 33, pp. 53-74. En [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S012046882011000200003&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S012046882011000200003&lng=en&tlng=es) [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2022].

# Diablotexto

## *Digital*



**Jorge de Lima no circuito  
da poesia afro-hispânica**

*Jorge de Lima in the circuit  
of Afro-Hispanic poetry*

**VAGNER CAMILO**  
**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
[vcamilo@usp.br](mailto:vcamilo@usp.br)  
<https://orcid.org/0000-0003-2528-5850>

**Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2022**  
**Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 61-84**  
**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25301**  
**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** Este artículo busca mapear los diálogos hispanoamericanos del poeta brasileño Jorge de Lima (1893-1953), a partir de un relevamiento de las traducciones y la recepción crítica de su obra en español, especialmente de su poesía afro-regional. Al mismo tiempo, este enfoque confronta la recepción hispanoamericana con los cambios ocurridos en su poesía afroregional entre las décadas de 1920 y 1940, ante la creciente circulación de la poesía afrohispanica en Brasil. Este artículo es el resultado parcial de una investigación en curso, vinculada al proyecto colectivo Geografía cultural iberoamericana: paisajes, contacto, lenguajes.

**Palabras clave:** Jorge de Lima; interlocuciones hispano-americanas; *negrismo*; poesía afrobrasileña; circulación literaria

**Abstract:** This article seeks to map the Spanish-American dialogues of the Brazilian poet Jorge de Lima (1893-1953), based on a survey of translations and critical reception of his work in Spanish, especially his Afro-regional poetry. At the same time, this approach confronts the Hispanic-American reception with the changes that occurred in his Afro-regional poetry between the 1920s and 1940s, in view of the growing circulation of Afro-Hispanic poetry in Brazil. This article is the partial result of ongoing research, linked to the collective project Ibero-American Cultural Geography: Landscapes, Contact, Languages.

**Keywords:** Jorge de Lima; Hispano-American dialogues; Afro-Hispanic poetry; Afro-Brazilian poetry; literary circulation



Este ensaio desdobra o posfácio a uma reedição dos *Poemas negros* (Cosac & Naify, 2014), do poeta alagoano Jorge de Lima (1893-1953). O posfácio partia de uma observação de Alexandre Eulálio sobre a inspiração desse livro de 1947, segundo o crítico colhida no *Mapa de la Poesía Negra Americana* (1946), de Emilio Ballagas, também "autor do *Cuaderno de Poesía Negra* (1934) e, ao lado de Nicolás Guillén e Manuel del Cabral, um dos estabilizadores da poesia afro-antilhana ('Essa Negra Fulô' em edição bilíngue é a única peça brasileira da coletânea)" (Eulálio, 1992: 481).

Para corroborar essa observação, busquei inteirar-me do processo de formação e consolidação do cânone da poesia *negrista* ou afro-hispânica, que se deu por meio de antologias fundadoras. Elas compreendiam, além do próprio *Mapa* de Ballagas – já então autor da *Antologia de poesia negra hispano-americana* (1935), publicada um ano depois de seu *Cuaderno* de versos folclóricos –, a *Antologia de la poesía negra americana* (1936), de Ildefonso Pereda Valdés, e a *Órbita de la poesía afrocubana 1928-1937* (1938), de Ramón Guirao. Com o fito de acompanhar a constituição primeiramente do cânone da poesia afro-antilhana, expandindo-se depois para o da afro-hispânica, norteiei-me pelo estudo de Viviana Gelado e pelo de Edward Mullen, que identifica duas fases do afro-cubanismo, cujo principal período de atividade ocorreu entre 1926 e 1938, sendo, depois de 1940, gradativamente incorporado na corrente geral da literatura caribenha. A primeira fase foi representada exclusivamente por intelectuais brancos produzindo um retrato pitoresco e exterior do negro, enquanto a segunda trouxe uma visão mais aprofundada e complexa da experiência negra, sendo levada a termo por escritores como Nicolás Guillén, em cuja obra se reflete toda a trajetória da voga afro-cubana, que evoluiu do cômico e folclórico para uma preocupação com temas e formas mais universais (Mullen, 1988: 442-443).

Desde a redação do referido posfácio, o horizonte de investigação tem por escopo três aspectos do histórico desse percurso formador, para confrontá-los com o lugar de fala de Jorge de Lima, as orientações ideológicas e as transformações operadas em sua poesia afro-regional desde os anos vinte até a publicação de *Poemas negros* duas décadas depois.



O primeiro aspecto diz respeito à questão da autenticidade, que se repõe para além da transição de fases indicada por Mullen, sem esquecer o fato de os três compiladores serem homens brancos pertencentes à classe média e educados dentro dos padrões dominantes da cultura europeia. Viqueira retomou a polêmica mais atualizada em torno dessa questão, polarizando leituras como a de Jerome Branche e Ana Margarita Mateo Palmer e Luis Álvarez Álvarez:

En esas antologías, que buscan afirmar la existencia de una tendencia propiamente americana y moderna de poesía negra al mismo tiempo que delimitar su *corpus*, predominan sin embargo los autores blancos, lo que resulta uno de los puntos de tensión en este movimiento donde en verdad el sujeto negro oficia más de «materia prima» que de protagonista (Branche)". [...]

Mateo Palmer y Álvarez, en cambio, relativizan esta lectura crítica y destacan que, pese a ser un movimiento predominantemente de escritores blancos, el negrismo en muchos casos se puso al servicio de la denuncia social; su valor histórico, además, está en integrar a las literaturas latinoamericanas un repertorio simbólico y cultural ampliamente marginado hasta ese entonces: "Si se le ha podido acusar de superficialidad, ha sido por una comparación, en cierta medida inconsecuente, con el desarrollo gradual posterior, precisamente por ello más problematizado, de las realidades culturales del Caribe". (Viqueira, 2019: 32-33).

Intimamente ligado ao primeiro aspecto, o segundo concerne ao processo da mestiçagem. O movimento poético afro-cubano, sabe-se bem, constituiu parte importante de um discurso de *mestizaje*, que sustentou uma afirmação da identidade nacional, buscando inspiração na concepção de Martí de *nuestra América*, a fim de reforçar a união entre brancos e negros (Kutzinski, 2012). O terceiro aspecto envolve os procedimentos formais mobilizados pelos poetas afro-hispânicos e a variedade de acentos, em correspondência com a diversidade racial e cultural do continente (Gelado, 2010) decorrente da interculturalização.

A confrontação da poesia Jorge de Lima com os aspectos em apreço não é arbitrária, mas fundamenta-se na busca de uma interlocução efetiva do poeta alagoano com alguns dos expoentes do movimento afro-hispânico. É desse empenho de inserção em uma rede de sociabilidade de intelectuais hispano-americanos, buscando romper com certo isolamento decorrente da barreira da língua, de que trata a presente abordagem, preparando o terreno para o exame posterior, mais extenso e aprofundado, do referido diálogo.



Isso posto, começo pela irradiação da obra do poeta e escritor brasileiro em contexto hispano-americano, chamando a atenção para o fato de o número mais expressivo das traduções de sua obra datar do período que vai de fins dos anos 1930 até os anos 1950.

Em 1939, saiu a tradução para o espanhol de *Poemas* (1927), por J. Torres Oliveros e Concepción R. Arechavaleta e publicada pelas Oficinas Gráficas de *A Noite*, trazendo um famoso prefácio de Georges Bernanos, com quem Jorge de Lima manteve relações estreitas durante a estada do escritor católico francês no Brasil. Em novembro de 1941, saiu a tradução de Ramón Pietro, pelo Editorial Americalee, de Buenos Aires, do romance *Calunga* (1935), que repunha em prosa a matéria quase integral de vários poemas afro-regionais do poeta brasileiro.

Em 1949, Gastón Figueiras publicou em San Rafael, Mendoza, *Esa Negra Fuló* (1928) y otros poemas. *Anunciación y Encuentro de Mira-Celi* foi dada à estampa em Buenos Aires pela Sociedad Editorial Latino-Americana no mesmo ano em que saiu no Brasil, em 1950. A segunda edição de *Poemas* apareceu em 1952, primeiramente pela editora Konfino, do Rio, e em 1956, pelo prestigioso Editorial Raigal. Essa nova edição veio acrescida de mais poemas traduzidos por Gaston Figueira, Raul Navarro, Francisco Aguilera e Florindo Viela-Alvarez.<sup>1</sup>

Além de livros, algumas traduções figuraram em periódicos, a exemplo de "Lámpara marina", na versão de Raul Navarro (*Contrapunto* n.º 5, agosto de 1945, p. 7); "I. Cuando escribís en la alta noche", "II. El ventrílocuo" (*Mairena. Revista de la Poesía* n.º 2, 1953-1954, pp. 39-40, sem referência ao tradutor); e "Ceremonia del lava manos" (traduzida por Andrés Fidalgo e estampada em separata de *Tarja* n.º 1, em novembro-dezembro de 1955).

Antes dessas, saíram traduções e notas sobre Jorge e seu irmão Hildebrando de Lima em *Renovación. Revista duraznense* (n.º 48, Durazno, 29 de julho de 1928). De acordo com a recolha de documentos promovida por

---

<sup>1</sup> Em função do recorte histórico que interessa aqui, ficam de fora traduções posteriores, como a de Cisneros (Lima, 1979) e a de Cervantes (Lima, 1989).



Rocca & Andrade (2006: 107-108), ao historiar a recepção uruguaia da literatura brasileira, foram publicados no periódico os poemas «Oración» e «Mañana es domingo», traduzidos por Domingo Cayafa Soca, sendo o primeiro pertencente ao livro jorgiano de 1927, enquanto o segundo teria sido estampado no jornal *Diário da Manhã*. Na verdade, esse poema passou a integrar depois *Novos poemas* (1929), com o título de "Domingo" apenas.

Na *Sur*, saiu a tradução de "O nome da musa", que Jorge de Lima dedicara a Adalgisa Nery, cujos poemas também foram vertidos para o espanhol e estampados no mesmo número da revista de Ocampo, dedicado exclusivamente à literatura brasileira (*Sur*, 1942: 49-51). "El nombre de la musa" e demais poemas brasileiros em tradução integravam uma "Pequeña Antología de la Poesía Brasileña Actual", precedida de um estudo de apresentação de "La moderna poesía brasileña", de autoria de Vinícius de Moraes, também representado na compilação (*Sur*, 1942: 19-65). Na apresentação, Vinícius assinala a transição da poesia regional de Jorge de Lima para a fase de militância católica moderna, mas sem destacar o fato de a matéria afro-brasileira integrar seu regionalismo.

Em parte por causa das traduções, em parte independentemente (e antes mesmo) delas, há registros da recepção hispano-americana de Jorge de Lima, da qual falava Otto Maria Carpeaux em 1949, ao organizar e prefaciар a reunião da *Obra poética* (1950) do poeta brasileiro: "Os *Poemas* e os *Novos Poemas*, de 1927 e 1929 respectivamente, fizeram época; época que não passou", dizia o prefaciador, "o que se revela através do êxito dos *Poemas Negros* de 1947, obra que ocupa lugar singular dentro do panorama da 'poesia negra' do Novo Mundo" (Lima, 1950: ix). Mais adiante, complementava:

O sentido democrático e cristão da poesia negra de Jorge de Lima foi esclarecido e exaltado por Gilberto Freyre, e, de outros pontos de vista, por Roger Bastide. A crítica mais elogiosa e mais justa da nova poesia cristã de Jorge de Lima, escreveu-a o incontestável chefe do movimento modernista: Mario de Andrade. Por outro lado, o sentido universal da Obra está atestado pelas numerosas vozes de críticos hispano-americanos aos quais já se associaram alguns norte-americanos e franceses, Samuel Putnam, Daniel Rops e outros. [...]

Críticos hispano-americanos lembraram-se, a propósito da poesia cristã de Jorge de Lima, do "misticismo realístico", tipicamente ibérico. Essa interpretação já é muito mais razoável, embora se imponha logo outra imagem, menos ibérica do que nórdica: os



pobres que desempenham papel tão grande na poesia cristã de Jorge de Lima, são os mesmos pobres, decerto, que expõem suas chagas embaixo da visão celeste de um místico espanhol; também são os mesmos pobres que povoam a poesia nordestina de Jorge de Lima; mas também lembram os doentes, aleijados e mendigos, vestidos de farrapos, inundados porém por luz sobrenatural nas gravuras de Rembrandt. Essa comparação talvez sirva para esclarecer o caminho do poeta, do regionalismo para o cristianismo. Ao mesmo tempo fornece a palavra-chave que acerta a unidade secreta da obra multiforme do poeta: Jorge de Lima é um poeta "em caminho". E o caminho é tudo. (Lima, 1950: ix-xiii)

Das "numerosas vozes de críticos hispano-americanos" a que se refere Carpeaux de maneira tão inespecífica, é possível promover um inventário mais detido, como proponho aqui, a começar pelo contato do poeta brasileiro com os organizadores das antologias fundadoras afro-hispânicas.

Destaque especial seja dado ao uruguaio Ildelfonso Pereda Valdés, que manteve intensas relações com importantes nomes da intelectualidade brasileira. Era bem conhecido de Manuel Bandeira, Mario de Andrade e outros tantos modernistas, especialmente os de Minas Gerais, tendo publicado em periódicos do modernismo mineiro (*A Revista, Verde*), como demonstrou mais de um intérprete. Do levantamento minucioso e das análises já promovidos, importa destacar o contexto dessas aproximações e contatos, tendo em vista o almejado empenho do intelectual uruguaio em constituir um mercado literário comum, conforme asseveram Antelo e, na esteira deste, Viqueira, inclusive como resposta a uma conhecida polêmica do mundo hispânico:

Pereda Valdés es el único uruguayo que participa en la polémica sobre el meridiano intelectual de Hispanoamérica incluida en el célebre número 42 de *Martín Fierro*, en respuesta al artículo de Guillermo de Torre. En esa breve opinión, además de una defensa de la autonomía cultural americana, Pereda afirma que el verdadero meridiano intelectual de Hispanoamérica pasa por Buenos Aires, confirmando su propio interés por insertarse en ese medio editorial y literario pujante («Madrid, meridiano»).

Raúl Antelo se refiere a esos planteos de Pereda Valdés en un artículo en el que aborda los intercambios y lecturas cruzadas entre vanguardistas porteños, modernistas brasileños y escritores uruguayos de los veinte. Según Antelo, Pereda afirma la necesidad de que los escritores americanos conquisten un público americano, por lo que le interesaría formar un mercado literario argentino-uruguayo-brasileño, regional, al que llama «criollo puro», visto como sistema supranacional equivalente a las otras áreas culturales del continente. «Podemos entonces leer la militancia intelectual de Pereda Valdés como ensayo de crear un público» (Antelo). En relación a ese objetivo, interpreta las insistentes colaboraciones de Pereda Valdés durante esos años (1926-1929) en periódicos y revistas literarias argentinas y brasileñas. En efecto, Pereda era un escritor conocido para autores y lectores de las publicaciones periódicas vanguardistas de Argentina y del Brasil. (Viqueira, 2019: 79)



Um registro poético desse empenho na criação de uma rede de sociabilidade – transitando por outras esferas da arte, como a música popular – está nos versos de Pereda Valdés em homenagem à cantora lírica brasileira Germana Bittencourt, casada com o poeta martinfierrista Pedro Juan Vignale, que também a celebrou em um ditirambo estampado na revista de seu grupo (*Martín Fierro*, 1927: 387.) Ambos os poemas saíram publicados no mesmo ano de *Poemas*. Data, ainda, de 1927 uma carta do poeta portenho ao alagoano em agradecimento pelo envio de exemplar do livro, que lhe chegou às mãos por intermédio de "amigos da revista *Nosotros*". Entre outros aspectos, elogia a "poesia direta, de primeira mão" de Jorge de Lima – vale dizer, poesia de captação do real "não através dos livros, mas sim através de nossas retinas", afinada com o que ele, Vignale, buscava, assim como muitos de seus amigos argentinos, desde que deixara "de ser um homem de bibliotecas para converter-[s]e em um homem de ação" (Andrade, 2002: 67).

Retorno ao poema de Pereda Valdés, bem como aos comentários a ele dedicados por alguns intérpretes, pois parece-me haver pontos de contato com as breves observações, referidas adiante, que ele fez sobre a poesia de Jorge de Lima.

*A Germana Bittencourt*

Todo el Brasil en tu sonrisa cabocla.  
Todo el Brasil en tu amistad clara.  
Las noches del Brasil con luna sobre el Corcovado  
el reflector que ilumina el lomo del gigante dormido.  
RIO JANEIRO —SAN PAULO —RECIFE  
El norte — el sur — el sertão de Euclides.  
Todo el Brasil que yo he soñado para mis noches sin tropicalismo.  
Una naturaleza de aduanero Rousseau.  
Piraguas cruzando el Amazonas  
y Matto Grosso inexplorado y hondo.  
Tu me diste el Brasil anticipadamente,  
Bandeira y los amigos que estrecharán mi mano,  
los buenos amigos brasileños olorosos a café tostado,  
con esa sonrisa tuya de niña enferma,  
tan magrinha, tan magrinha,  
en la boca pequeña y fruncida  
que sabe cantar el tremendo canto de los negros. (*Revista Verde*, 1927: 21)

Germana Bittencourt ou Germaninha (como era conhecida pelos mais próximos) foi grande amiga de alguns dos principais modernistas.



Evidentemente, o diminutivo (empregado em português no original, cujo hibridismo é expressivo do empenho maior do poema em estreitar laços) se explica pela estatura e pela fragilidade física da cantora, sobre as quais fazia menção Mário de Andrade, ao se referir a ela em crônica, depois recolhida em *Música, doce música*, como “pequenino ser ornamental” capaz de mobilizar todas as atenções por onde passava. Também Manuel Bandeira, muito mais próximo dela, deixou registro sobre a amiga em crônica de 1931, ano do falecimento da cantora. Quanto à trajetória artística desta, apesar da camaradagem, o poeta pernambucano não deixa de lastimar, na mesma crônica (depois recolhida em *Flauta de papel*), a “indisciplina de Germana [que] não lhe permitiu realizar-se artisticamente com todo o esplendor que seria de se esperar de um timbre impressionante e de um riquíssimo temperamento”<sup>2</sup>.

A amizade de Germaninha com essas e outras figuras de proa do Modernismo não foi isenta de tensões e rupturas, como ocorreu com Villa-Lobos e com o próprio líder paulista do movimento, depois de ela se mudar para a Argentina, “onde quis sem sucesso divulgar músicas colhidas por Mario de Andrade no Nordeste, motivo que lhe acarretou o afastamento do escritor” (Andrade e Bandeira, 2001: 273n). A esse respeito, registra Viqueira que, nesse mesmo ano de 1927,

Germana Bittencourt y Ernani Braga se presentaron en Buenos Aires con un repertorio que incluía canciones folklóricas indígenas, caboclas y negras; esa ocasión parece ser la primera vez que Pereda toma contacto con el folklore musical afrobrasileño, lo que motiva el poema admirativo[...]

La admiración a la cantante y su repertorio de músicas populares se mezcla con la admiración por los paisajes brasileños aún no vistos directamente, pero construidos imaginariamente a partir de referencias literarias, como la que alude a *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Además, el interés por las presentaciones de Bittencourt también se debe a que Pereda encuentra en ella el tipo de estilización culta de materiales populares que está intentando hacer en esos años en su poesía. (Viqueira, 2019: 82-83)

---

<sup>2</sup> Um apanhado das relações e das crônicas sobre Germaninha consta de nota de Marcos Antonio de Moraes à edição, por ele organizada, da correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira (vide Andrade e Bandeira, 2001: 273). As queixas de Bandeira sobre a indisciplina da cantora reaparecem em outras cartas a Mário, ainda em 1926 (Andrade e Bandeira, 2001: 303). Sobre as relações (e tensões) com o casal Vignale, ver estudo de Artundo (2013).



Nesse sentido, apesar das desavenças com os modernistas brasileiros, a cantora não deixou de intermediar, juntamente com seu marido, a rede de relações de amizade entre figuras representativas dos campos artístico-literários dos três países. Como diz Croce:

[...] por un lado, la del escritor uruguayo con una figura de la música brasileña; por otro, la presencia de Germana, casada a fines de 1927 con el argentino Pedro Juan Vignale, restituye no solamente el papel de Vignale como uno de los introductores de Brasil en la Argentina sino, tácitamente, su relación con ese gran religador de los autores jóvenes que fue Mário (Artundo, 2013). La importación que Vignale hace de Brasil en su país deviene exportación en el reconocimiento que Pereda Valdés le confiere a Germana. (Croce, 2021: 345)

De acordo com o poema, é através de Germaninha, de sua arte, de sua música, que o poeta uruguaio conheceu antecipadamente o Brasil "sonhado" a partir de um contexto de natureza muito diversa (a das "minhas noites sem tropicalismo").

"A Germana Bittencourt" é um misto de loa, poesia de paisagem e poesia de viagem (esta, bem ao gosto da *kodak* vanguardista). Seu ponto de partida é a antítese instituída entre o "sorriso caboclo" e a "amizade clara". Através da característica étnica, exprime-se enfaticamente (dada a anáfora) "todo o Brasil" em sua diversidade, de sul a norte. Nessa rota, o percurso descrito nos versos vai do cartão-postal do país, com uma das vistas mais conhecidas e turísticas da paisagem carioca (o Corcovado), até o Brasil profundo, com a referência a *Os sertões* de Euclides da Cunha, alcançando em seguida o então inexplorado Mato Grosso e o Amazonas com suas pirogas. Certamente inspirado pelo primitivismo das vanguardas europeias que introduziu em seu país, Valdés recorre à arte *naïf* do *douanier* Rousseau como termo de comparação para a composição do quadro poético sobre a paisagem brasileira, reatualizando, assim, de forma peculiar, a velha tópica horaciana (*ut pictura poesis*). Vale observar, de passagem, que essa mesma inspiração ou comparação com a pintura de Henri Rousseau foi evocada a propósito da poesia pau-brasil de Oswald de Andrade, em particular os poemas no gênero cartão-postal do modernista de São Paulo.



No território brasileiro afetivamente mapeado, Pereda Valdés dá destaque, até graficamente, a RIO JANEIRO — SAN PAULO — RECIFE, cidades que foram marcos importantes na gênese e irradiação do movimento modernista (sem esquecer de Minas Gerais, é claro, onde era publicada a revista que veiculou o poema). Dado o seu lugar de origem e o de residência, bem como seus vínculos estreitos com o modernismo paulista, o recifense Bandeira, vivendo no Rio, faz a ponte entre as três cidades do movimento (com toda a sua diversidade) e o poeta uruguaio. Ora, não poderia haver melhor anfitrião para lhe receber e apertar-lhe a mão, antes de ser acolhido pelos demais amigos brasileiros, olorosos como o café – mais que riqueza da nação, símbolo de sociabilidade – que ofereciam a tão distinta visita!

O poema que começa evocando o sorriso caboclo de Germana Bittencourt, termina com "el tremendo canto de los negros" que, num poema afeito aos jogos antitéticos, sai "en la boca pequena y fruncida" da cantora, "con esa sonrisa tuya de niña enferma, tan magrinha, tan magrinha". Com tal canto, os versos se encerram evocando o tema e arte de interesse comum a Pereda Valdés e Jorge de Lima, cujos vínculos com o Movimento regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista de Recife, sob liderança de Gilberto Freyre, são conhecidos.

O contato de Pereda Valdés com Jorge de Lima se deu por meio de carta, publicada no *Jornal de Alagoas* de 17 de abril de 1928, na qual o uruguaio registrava o recebimento e a leitura de *Poemas*. Alguns dos comentários sobre o livro do alagoano versam sobre aspectos regionais afins aos que explorou nos versos de "A Germana Bittencourt": os sertões de Euclides de Cunha e o Norte do país, que também representavam a matéria e a paisagens dos poemas do livro de 1927.

Leí *Poemas*, cosa que no suelo hacer con todos los libros que recibo, pues, algunos van al casillero y otros permanecen vírgenes en los anaqueles de mi biblioteca. A los libros buenos se les conoce más por el olor, que por otra cosa. Y el suyo, desde un principio me fue grato a la pituitaria. Sus poemas me hablan de un Brasil del norte, lleno de misticismo y de ruda sensualidad. El padre Cícero, Antônio Conselheiro, son fantasmas que cruzan por sus poemas en una epopéyica evocación. ¡Qué grandeza medieval en esas conquistas de los *sertões*, en esos desiertos llenos de *caatingas* en los que el fanatismo y el heroísmo se furtaban!



Siento, por afinidad *negrera* su poema *Xangô*. Lo traduciré para mi *Antología negra*, que preparo para el año próximo. Próximamente le enviaré mis *Poemas negros*, el nuevo libro que preparo.

Si no tiene *La Guitarra*, escríbame y se la enviaré. Resumiendo: su libro es uno de los más hermosos que he recibido del Brasil (Andrade, 2002: 64; Rocca & Andrade, 2006: 93).

Comentando a carta, Viqueira agrega informação relevante para o estudo da recepção da poesia jorgiana pelo uruguaio:

Otra muestra de este interés por la obra negrista del poeta brasileño se ve en la revista *Impresiones*, curiosa y breve publicación financiada por la casa editorial Barreiro y Ramos y dirigida por el propio Pereda Valdés a principios de 1929. En la sección *Libros*, aparece una reseña de «Essa negra fuló» de Jorge de Lima. Aunque no se aclara quién hace las reseñas, se trata con seguridad de Pereda (quien de hecho parece redactar la mayoría de la revista); entre otras cosas se elogia a Jorge de Lima porque «es un poeta nativo, de verdadera esencia popular, sin falsificaciones ultraístas» (Pereda Valdés, «Essa negra») (Viqueira, 2019: 87).

Ainda que considere o livro de 1927 como um todo, ao emitir seu julgamento de valor – "uno de los más hermosos que he recibido del Brasil" –, Valdés acaba aludindo a dois ou três de quase uma trintena de poemas. Certamente, ele tinha em mira "Floriano, Padre Cícero, Lampeão", de onde deve proceder não só as menções a padre de maior devoção no país, a Antônio Conselheiro e à epopeia de Canudos, ao heroísmo, fanatismo e misticismo populares constantes da carta, além da geografia nordestina, da caatinga e do sertão, evocada pela enumeração que compõe os primeiros versos desse poema: "Sobre as caatingas, capoeiras, / ipueiras, / e serrotes, e sertões" ... (Lima, 1950: 114). Os "fantasmas" de Padre Cícero e Antonio Conselheiro – "...o Conselheiro reaparece, / e o povo volta de novo a tomar benção ao Padre Cícero." (Lima, 1950: 125) –, bem como as "litanias soturnas de Canudos" retornam no poema "Rio de São Francisco". A referência à "grandeza medieval en esas conquistas de los *sertões*" pode aludir também a excertos e citações de textos históricos ligados à tomada de posse de território, constantes de passagens deste segundo poema.

Algo dessas particularidades culturais, geográficas ou corográficas brasileiras também comparece em "A minha América", poema de que esperaria algum destaque dado por Pereda Valdés na carta, tendo em vista a contribuição



que parece trazer ao projeto de se estreitar as trocas e relações entre os campos literários brasileiro e hispano-americano. Em seu quase bilinguismo, “A minha América”, cujo possessivo já evidencia o desejo de pertencimento e união, ocupa-se de correlacionar Brasil e Hispano-América em diferentes níveis, com destaque para a cultura e a religiosidade populares. O registro das expressões, no Brasil, do misticismo e do fanatismo nordestinos, que Pereda Valdés saúda em *Poemas*, mas de uma perspectiva distanciada, é aproximado por Jorge de Lima, nesse poema em particular, à diversidade de manifestações equivalentes em diferentes países hispano-americanos. O desejo de fundar uma rede solidária entre países da América do Sul, em oposição às formas de poder e dominação do capital da América do Norte, estende-se, ainda, para o poema imediatamente seguinte a “A minha América” no livro de 1927 – “U.S.A” –, que também não mereceu nenhum destaque na carta de Pereda Valdés.

Outro poema do livro de Jorge de Lima, agora destacado expressamente na carta, “por afinidad negreira”, é “Xangô”, que Valdés propunha traduzir para uma *Antología negra*, a sair no ano seguinte, assim como prometia enviar ao poeta alagoano, proximamente, um livro, então em preparo, que se chamaria... *Poemas negros!* A coincidência do título (que só se evidenciaria duas décadas depois) não seria relevante dada sua generalidade, mas chama a atenção nesse contexto, em vista da interlocução entre os dois poetas. Pereda Valdés não publicou um livro homônimo de poemas, nem chegou a incluir uma tradução de “Xangô” na prometida compilação, nem na posterior *Antologia de la poesía negra americana* de 1936.

É curioso, aliás, pensar o porquê do interesse de Valdés por “Xangô”, dos poemas polêmicos do livro de 1927, cuja reescrita foi incluída no de 1947. A segunda versão foi vista como uma tentativa de apagar alguns traços de sujeira e animalidade, demasiadamente fortes, na descrição do ritual afro-religioso, presentes na primeira versão. Resta, no entanto, a dúvida levantada por Rodolfo Ilari: “se a intenção era apagar tais traços, por que fazer figurar as duas versões na obra completa, quando poderia ter substituído uma pela outra?” (Ilari, 1991: 09-13).



Na segunda versão, o poeta suprimiu ou modificou as menções ao “sujo mucambo dos 'Quatro Recantos'”, ao “fartum dos sangues cabindas” e aos “olhos da preta” que “parecem dois rombos / na pele retinta”... (Lima, 1950: 95). Outras supressões foram feitas, mas pareciam atender a exigências de ordem diversa – como a síntese, em vista de maior eficácia ou efeito estético. A verdade é que mesmo na nova versão o apagamento não se consumou totalmente, pois não passa despercebida a comparação infeliz da “preta mais nova com as pernas tremendo, / no crânio um zunzum, / no ventre um chamego/ de cabra no cio...” (Lima, 1950: 85). Isso sem desconsiderar que a eliminação da referência aos “sangues cabindas” não levou o poeta a descartar, conjuntamente, a notação insistente do “fartum” que “recende” dos corpos em transe em cerimônia a transcorrer em uma “noite aziaga” (Lima, 1950: 85). Traços de sujeira e animalização aparecem ainda, de forma mais ou menos ambígua, em dois ou três outros poemas do livro de 1947, denunciando a persistência da dimensão reprochável das figurações mais antigas do negro e de sua cultura.

Fica a questão, pelo menos no caso de “Xangô”: apesar da “afinidade negreira” (decerto pela escolha temática afim a dois poetas brancos), teria Pereda Valdés atentado a esses e outros traços condenáveis da versão de 1927? Chegaram até ele as críticas que tais imagens suscitaram? A desistência de traduzir o poema por acaso estaria relacionada a isso? Evidentemente, não há como chegar a respostas seguras para tais questões, o que não impede a conjectura.

Certo é que um poema tão controverso quanto “Xangô” continuou a ser elogiado por um conterrâneo de Pereda Valdés quando resenhou, de maneira extremamente valorativa, *Poemas negros* em 1949. Refiro-me ao já citado crítico e poeta uruguaio Gastón Figueira, que colaborou com traduções para o espanhol de poemas jorgianos. Na resenha, Figueira celebra o “magnífico prólogo de Gilberto Freyre y muy originales ilustraciones que firma Lasar Segall”, de

esta edición, que reúne lo más valioso de una de las facetas de Jorge de Lima, aquélla que lo ubica entre los poetas de raza blanca que escriben poemas negros. Estos poemas, ricos de onomatopeyas, de tipismos, de imágenes imprevistas, de honda emoción, figuran entre los más bellos que se han escrito en América. Tales, por ejemplo,



los titulados "Esa negra Fuló". "Modorra de Yaya", "Bangué", "Xangó", "Bahia de todos los Santos", "Olá, negro", etc. Es admirable que un descendiente de portugueses, como es Jorge de Lima, pueda sentir tan intensamente el drama negro, y también su ironía. Este caso se vincula, sin duda, a los aconteceres del sortilegio artístico, de su misterio, de su grandeza. (Lima, 1952: 172)

O uruguaio já tratara de saudar a reunião, num só volume, das poesias desse que ele considerava "uno de los mayores poetas contemporáneos", em comentário que saiu em Montevideu em 1941:

Constituye realmente una fiesta para el espíritu esta obra, en la que junto a páginas tan divulgadas como "Negra Fuló" aparecen otras que significan verdaderas revelaciones del lirismo de este autor, universalmente admirado y a quien Gabriela Mistral señaló muy justamente como uno de los más nobles merecedores del Premio Nóbel. (Lima, 1952: 173-174)

Figueira representou um dos admiradores mais entusiastas da obra jorgiana no mundo hispânico e, ainda em 1950, voltaria à apreciação crítica, em outra revista argentina – *Brigadas Líricas lanzadas desde San Rafael* (Mendoza) Argentina, Enero 1950) –, de mais uma faceta da obra daquele que ele chamou um dia de "el poeta de la brasilidad".

Seguimos creyendo que es él, mejor que ningún otro, quien merece ese título. Tanto en sus poemas puramente descriptivos, como en aquellos más recientes, de una augusta espiritualidad; si en aquéllos supo captar ampliamente el color y el sonido de lo que más de típico tiene su hermosa patria, en éstos encerró en ritmos las más delicadas palpitaciones del alma de ese Brasil tan profundamente cristiano. (Lima, 1952: 172)

É digno de nota que em nenhuma das edições argentinas se tenha optado pela tradução de poemas afro-regionais jorgianos. Ainda que possa haver notações sociais em alguns dos poemas reunidos em tais edições, o conjunto compreende a poesia católica de Jorge de Lima e é dela que também tratou uma resenha de 1941 de outro compilador das antologias formadoras afro-hispânicas: Emilio Ballagas, que, como vimos, incluiria "Essa negra Fulô" em seu *Mapa* de 1946. Na resenha estampada *Revista Cubana*, de Enero-Junio de 1941 (vol. xv), Ballagas dá destaque a poemas como "Ceremonia-del Lava-Manos" e "Muerte de San Sebastián", apresentados como exemplo "de la elevación religiosa y del latido humano que nos cautivan en esta obra" e, no segundo caso, de "la visión directa y dramática con que nos conmueve un poeta de sangre [...]" (Lima, 1952:



171). Refere-se, ainda, a poemas como "Espiritu Paráclito", "Cristo-Pez" e "Os anuncio el consuelo" para afirmar sua "convicción de que Jorge de Lima es una de las más puras voces de América y quizás su único gran poeta católico. Para saludar su poesía sufriente, amorosa, centrada en la pureza del dogma y libre dentro del castillo interior, se escriben estas líneas de alto respeto, de entrañable devoción a nuestro amigo del Brasil" (Lima, 1952: 171).

Outras resenhas que saíram no periodismo hispano-americano deram ênfase maior (ou quase exclusiva) à vertente católica da lírica de Jorge de Lima, a exemplo da que publicou outro poeta, o chileno Eleazar Huerta [Valcárcel] em *Las Últimas Noticias* (Santiago de Chile, 8 – Septiembre –1951):

La musa o don profético de Jorge de Lima, su Mira Coeli, da al libro su lado psicológicamente rico y hondo, en contraste armonioso con la sencillez del mensaje mismo a que ya me he referido. La Musa posee unas veces al poeta, otras veces se identifica con él, o bien, le hace sentirse múltiple, en la serie de cuantos poetas han sido y serán. (Lima, 1952: 173)

Assim também o poeta argentino Rafael Mauleon Castillo, que dirigiu as já citadas *Brigadas Líricas* (Cuadernos de Poesía, San Rafael, Mendoza), encerradas em 1944, dizia em matéria para *El Comercio* (S. Rafael, 28-4-51): "Hay en 'Mira-Coeli' toda la religiosidad, toda la fe pura, de este Jorge de Lima, que no ha estado nunca al servicio de corrientes, partidos, orientaciones o grupos ni al antojo de la religiosidad politizada. Es el libro de un místico. Un gran cristiano, porque toda su obra es puramente cristiana" (Lima, 1952: 174) Segue na mesma linha o crítico e escritor catalão radicado na República Dominicana Manuel Valldeperes [i Jaquetot], que resenhou *Mira-Coeli* para *La Nacion – Ciudad Trujillo*:

Todo lo que hay de subjetivo en "Mira-Coeli" – y el poema es esencialmente subjetivo – proviene de la sinceridad interpretativa del poeta. Esta sinceridad lo ha llevado a no reproducir-se a sí mismo, a no ser intérprete de su propio dolor, sino del dolor colectivo. Quien habla por su voz no es hombre, sino el hombre. El hombre en su más amplia significación universal. De ahí el inmenso valor de mensaje que tiene este revolucionario poema místico-mítico de Jorge de Lima. (Lima, 1952: 174)



Sem necessariamente comprometer o juízo crítico, o tom laudatório definiu, como se pode notar, essas e outras recensões hispano-americanas, mesmo quando não abordavam uma vertente específica da lírica multifacetada do poeta brasileiro, podendo-se colher mais um exemplo na equatoriana *Revista del Colegio Nacional "Bernardo Valdivieso"*, em número de Mayo – Julio de 1951: "Queremos solamente dejar una vez más el testimonio de nuestra admiración por la insuperable obra que, en poesía, viene produciendo el más alto poeta de nuestros días, Jorge de Lima" (Lima, 1952: 172).

Por último, no mesmo tom, há resenha não assinada e estampada em veículo de divulgação da Universidad Católica Bolivariana (provavelmente, hoje, UPB – Universidad Pontificia Bolivariana) de Junio–Noviembre de 1939 (talvez em vista da publicação dos *Poemas jorgianos* traduzidos): "De ésta su nueva actitud, con énfasis en lo Absoluto y Universal, surge lo que hay de más puro en la poesía brasileña de hoy" (Lima, 1952: 173). No mesmo número, consta ainda:

Raul d'Eça – Escritor portugués, ha pasado la mayor parte su vida en el Brasil en cuyas universidades obtuvo su intensa formación intelectual. Es actualmente profesor de la Universidad George Washington y alto funcionario de la Unión Panamericana. El ensayo que hoy publicamos sobre la poesía de Jorge de Lima es un trabajo preliminar en una obra de aliento en que se hallan empeñados el doctor d'Eça y Francisco Aguilera, con la colaboración, también, de la gran escritora chilena Gabriela Mistral. Dicha obra en proyecto es una Antología, en versión española, de la Poesía Brasileña Moderna. Los traductores, Gabriela Mistral y Francisco Aguilera, cuentan con el hondo conocimiento que sobre la materia y sobre el idioma portugués tiene el doctor d'Eça. Nuestra revista divulga con orgullo en esta edición las primicias de esta excelente elaboración intelectual con la presentación de algunas poesías de Jorge de Lima, considerado como el máximo poeta de la actualidad en el mundo de habla portuguesa, magistralmente vertidas a nuestro idioma por Francisco Aguilera. A Jorge de Lima, seguirán en esta Antología, Murilo Mendes, Manoel Bandeira, Mario de Andrade, etc. (Lima, 1952: 173)

Fragmentos dessas resenhas constam da segunda edição dos *Poemas* em espanhol, o que facilitou o inventário aqui proposto. Por elas, percebe-se a abrangência da repercussão em países hispano-americanos da obra do poeta brasileiro.

Ele mesmo parece ter-se empenhado em estender essa repercussão em tal contexto literário – não verdade em todo o continente, inclusive na América do Norte. É o que se pode deduzir de carta, só recentemente publicada, endereçada a Alceu Amoroso Lima, quando este atuava na mesma União Pan-



Americana nos Estados Unidos onde o referido crítico português Raul d'Eça fora alto funcionário. Jorge de Lima solicitava a Amoroso Lima, insistentemente, uma lista de nomes de intelectuais hispano-americanos até que, finalmente, em carta de 1951, respondeu-lhe o líder da inteligência católica:

Junto lhe envio uma extensa lista de críticos e escritores latino-americanos e norte-americanos que você pediu. Creio que você poderá aí ter uma boa visão geral do nosso panorama cultural interamericano, em seus principais representantes. Quem a fez foi um jovem escritor do nosso Departamento, Roberto Esquenazi-Mayo, que acaba de receber o prêmio nacional de literatura de Cuba e publicou um livro muito interessante de suas memórias como paraquedista voluntário na guerra de 1939, com as forças norte-americanas. Escreva-lhe para aqui agradecendo, se entender que o deve fazer. É pessoa de grande distinção e valor intelectual. Vou dar-lhe um de seus livros. (Rodrigues, 2022: 403)

Em carta-resposta datada de 21/09/1951, Jorge diz ter escrito a Esquenazi-Mayo, que além de escritor, atuara como docente de Literatura Hispano-Americana em Columbia, Nebraska e Georgetown. Sua aproximação de Amoroso Lima deu-se durante a estada na APN e dela resultou "intensa colaboração no sentido de divulgar e circular autores e obras dos mais diversos países da América Latina", diz nota de Leandro Garcia Rodrigues em edição recente das cartas (Rodrigues, 2022: 403n). Jorge acusa o recebimento da lista enviada pelo intelectual cubano e a qualifica como "ótima" (Rodrigues, 2022: 408).

Um dos interesses no acesso do poeta a tal lista talvez fosse ampliar a divulgação de sua obra por meio da remessa de exemplares. Assim se deduz de cópia digitalizada de sua *Obra poética* (1950), hoje disponibilizada pelo CONACULTA [Consejo Nacional para la Cultura y las Artes], Biblioteca de México "José Vasconcelos". Ela traz dedicatória do poeta brasileiro datada de 29/05/1951 (pouco meses antes do envio da lista) para o mexicano Henrique González Casonova – que atuou destacadamente, entre outros cargos públicos, na Difusão Cultural da Universidade do México, em estreita parceria nos anos 1950 com o então reitor, inaugurou coleções na UNAM (Nuestros Clásicos, Problemas Científicos y Filosóficos), assumiu a Imprenta Universitaria, iniciou a *Gaceta* da UNAM e apoiou revistas universitárias das várias faculdades.



Se até aqui tratei da propagação da obra de Jorge de Lima pelo mundo hispano-americano, há que se registrar rapidamente algo de seu empenho, em torna-viagem, para a divulgação da poesia hispano-americana no Brasil. Na verdade, sua atuação, nesse sentido, parece um tanto limitada. Como tradutor, o mais expressivo talvez esteja em sua contribuição para a primeira antologia em português dos poemas do chileno Arturo Torres-Rioseco, então professor nos Estados Unidos, que estivera no Brasil com o encargo de preparar uma coleção de clássicos brasileiros a ser publicada em inglês. Durante sua estada, ministrou um curso de dois meses que compreendia “Conferências sobre a literatura hispano-americana”, todas ministradas no Instituto Brasil-Estados Unidos, no Rio de Janeiro, e acompanhadas por intelectuais brasileiros. Como “consumada cortesia”, informa a ilustre prefaciadora do volume, os “poetas do Rio de Janeiro procuraram, por sua vez, uma forma quase mediterrânea, pela graça do intercâmbio, de exprimir sua estima e sua gratidão por este hóspede, mais irmão que visitante. Onze deles traduziram os poemas deste livro, pondo no ‘gayo trabalho’ sua técnica de gente experimentada na frágua da tradução” (Torres-Rioseco, 1945: xviii).

A antologia de 1945 editada pela Livraria Globo trazia prefácio (datado de Petrópolis, agosto de 1944) de Gabriela Mistral e contava com as traduções levadas a cabo por grandes nomes da tradição local, todos movidos pelo “desejo de bem fazer por mais honrar” (Torres-Rioseco, 1945: xix) como aquilata a prefaciadora. Além de Jorge de Lima, colaboraram para a antologia Manuel Bandeira, Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes, Marques Rebelo, Aurélio Buarque de Hollanda e Ana Amélia Carneiro de Mendonça (que patrocinara as conferências cariocas de Rioseco). Jorge de Lima traduziu nove dos trinta e três poemas, seguido de Buarque de Hollanda, que se ocupou de oito, e Bandeira, de quatro, ao passo que os demais tradutores verteram para o português um ou dois, no máximo. Entretanto, é de se notar que, enquanto Drummond, por exemplo, se ocupou de verter para o português um poema de alcance mais social, como “Nova-Iorque”, e até mesmo Cecília Meirelles, sempre tão mais distante da matéria política, empenhou-se em traduzir



excepcionalmente um dos poemas participantes de Rioseco (“Canto à Espanha viva”), a escolha de Jorge de Lima recaiu sobre os poemas ligados a temas e motivos universais, mais essencialmente líricos, não obstante vazados pelo chileno em consonância com certas conquistas da lírica moderna.

Afora essa, outra contribuição jorgiana para a acolhida da poesia hispano-americana no Brasil residiria em seu suposto pronunciamento para a recepção de Nicolás Guillén, cuja estada no país se deu, coincidentemente, no mesmo ano da publicação de *Poemas negros*. No inventário sumário de manifestações de intelectuais brasileiros que recepcionaram o poeta cubano em 1947, Vera Lins afirma ter Jorge de Lima escrito sobre o poeta cubano em *O Globo* de 3/11/1947, mesmo número que traria também matéria de Lins do Rego. Nada disso foi encontrado no jornal, no qual consta apenas uma nota informando que Jorge de Lima teria sido incumbido de fazer uso da palavra para recepcionar o poeta e o embaixador cubanos na Câmara Municipal:

NICHOLAS GUILLEM NA CÂMARA MUNICIPAL. Em visita à Câmara Municipal, estiveram na sessão vespertina de sábado, o embaixador de Cuba, Sr. Gabriel Landa, e o poeta cubano Nicholas Guillem, nome bastante conhecido nos meios culturais da América, e cantor máximo do negro em Cuba. Para falar em nome dos vereadores cariocas, fez uso da palavra o poeta e membro daquela casa, Sr. Jorge de Lima. Em resposta, Guillem falou saudando os vereadores. Na gravura aparece o poeta cubano, na tribuna da Câmara Municipal. (*O Globo*, 1947: 10)

Enfim, o mais relevante na acolhida, pelo poeta alagoano, da produção hispano-americana, particularmente da poesia afro-antilhana ou afro-hispânica, talvez resida menos em traduções e pronunciamentos, do que no impacto que o contato com a riqueza e o alcance dessa produção causou em sua poesia negra, não necessariamente de forma direta e explícita, mas contribuindo para a urgência de uma revisão radical da poesia afro-regional como até então praticada por poetas como Jorge de Lima, no sentido de aprofundamento de visão, de problematização de seu lugar de fala e também do dimensionamento, para além do regional ou mesmo nacional, entre outros aspectos decisivos. Isso sem comparecer expressamente em *Poemas negros*, por exemplo com citação ou diálogo intertextual mais ou menos explícito.



Mesmo um poema como "Olá! negro", que encerra o livro jorgiano de 1947 com um apelo transnacional ou americanista, limita-se à interpelação dos afro-americanos do norte, aproximados dos afro-brasileiros de forma solidária, porém, estranhamente, sem qualquer menção aos afro-hispânicos... A aliança sul-americana proposta no livro de 1927 por "A minha América" se mostra contraditoriamente ausente aqui. Em vista da produção e do contexto de recepção mais intensa, é certo que afro-hispânicos comporiam referência obrigatória, sobretudo porque a expressão compensatória da condição e sofrimento históricos comuns se faz por meio de uma das contribuições mais decisivas dos afrodescendentes para o domínio artístico: a música. Os versos de "Olá! negro" evocam insistentemente lundus, jazz, *blues* e até *songs*, mas sem qualquer menção específica ao *son* cubano e suas derivações, apesar de toda rica contribuição, tanto temática, quanto formal, mesmo para a poesia de nomes grandiosos como Nicolás Guillén.

A visita deste ao Brasil já representava uma exigência a mais nesse sentido, pondo em questão a celebração da mestiçagem nos termos em que Jorge de Lima patrocinava as interações entre brancos e negros, ao insistir no mito da democracia racial como particularidade local e com o respaldo do prefácio de seu mentor intelectual, Gilberto Freyre. Isso justamente num momento em que tal mito já se encontrava sob fogo cruzado nos meios intelectuais brasileiros.

Por isso a importância, também, de poemas como "Democracia", incluído em *Poemas negros* para o confronto com a mestiçagem, como já propunha argutamente Carpeaux em 1949:

Democracia - também a reivindicam as poesias dos negros norte-americanos e dos negros hispano-americanos. Mas a comparação entre elas e a poesia negra de Jorge de Lima é tarefa que ainda se impõe aos críticos do futuro (Artur Ramos já fez um começo). O poema "Banguê" determina claramente a fronteira entre o mundo de Jorge de Lima e o dos americanos do Norte. Quanto a poesia negra hispano-americana está dominada – mesmo quando se trata de reivindicações sociais – pelo elemento musical, tão perigosamente perto do pitoresco. Em *Poemas negros* porém a nota social é forte ("Banguê", "Democracia", "Benedito Calunga", "Rei é Oxalá"), às vezes francamente revolucionária ("Olá! Negro"). Quer dizer, "a minha América" também é tua América, irmão preto. Mas esse fraternalismo não se pode apoiar em bases materialistas e sim só no reconhecimento espiritual da igualdade das criaturas, de todos os seres humanos,



perante Deus. A poesia negra, democrática americana e social, de Jorge de Lima é poesia cristã.

Manuel Bandeira parece encarar a poesia negra de Jorge de Lima como sua contribuição mais característica à poesia brasileira; e está certo. Mas não há diferença essencial entre a poesia cristã (que a de Jorge de Lima sempre foi) e essa poesia negra que afinal de contas apenas constitui um setor embora já de importância, de sua Obra em conjunto. (Lima, 1950: 630)

À luz dessa discussão é que interessa avançar no estudo da comparação proposta por Carpeaux, bem como da recepção poética e crítica, no Brasil, de poetas como Nicolás Guillén, historiando mais precisamente sua estada aqui. Busquei promover algo nesse sentido no referido posfácio aos *Poemas negros*, restringindo-me, todavia, ao debate presente na *Revista Acadêmica*, que respondia, afinal, pela publicação do livro de Jorge de Lima. Os desdobramentos de minha pesquisa preveem outros periódicos, inclusive os mais diretamente ligados ao emergente movimento negro. É o caso do jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* (1948-1950), concebido por Abdias do Nascimento como uma espécie de prolongamento, na imprensa, dos trabalhos do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado quatro anos antes e, como se anunciava, “inspirado pelo imperativo da organização social da gente de cor”, buscando dar-lhe visibilidade nos diversos setores da vida social, política, econômica, educacional, cultural e artística, bem como combater todas as formas de discriminação.

O primeiro número desse periódico militante é ilustrativo nesse sentido: na coluna "Poesia Afro-Americana", há uma colaboração do escritor e poeta argentino naturalizado brasileiro Efrain Tomás Bo, que tratava da poesia antilhana e afro-cubana, com base em comentários de Ramón Guirao, dando especial destaque a Nicolás Guillén, de quem reproduz “Canto negro”, precedido do seguinte comentário: “Será Nicolás Guillén o poeta lúcido que construirá seus versos sobre uma temática verdadeira com sólidas raízes em sua alma e com sábia ideia do essencial na poesia” (Bo, 1948: 5). Apesar de composto por outras colunas de títulos problemáticos, em vista do viés político dominante, como a justamente intitulada *Democracia racial*, o periódico não deixava, por isso, de acolher outros tantos discursos questionadores, com perspectivas contrárias a tal mito, compondo uma polifonia de vozes afro-brasileiras (Domingues, 2008).



É o confronto com tais discursos que interessa a uma compreensão mais adensada dos *Poemas negros* e de suas interlocuções dentro e fora do país.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel (2001). *Correspondência*. São Paulo: EDUSP.
- ANDRADE, Gênese (2002). "Jorge de Lima e as artes plásticas", *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, n.º 3, pp. 64-65.
- ANTELO, Raul (1992). "Veredas de enfrente: Martinfierrismo, Ultraismo, Modernismo", *Revista Iberoamericana*, n.º 160-161, pp. 853-876.
- ARTUNDO, Patrícia (2013). *Correspondência: Mario de Andrade & escritores / artistas argentinos*. São Paulo: EDUSP/IEB.
- BO, Efrain Tomás (1948). "Poesia Afro-Americana", *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro*, n.º 1, Rio de Janeiro, 09 de dezembro, p.5.
- CROCE, Marcela (2021). "Verde: Redes Sudamericanas en un Rincón de Minas". *Caderno de Letras*, n.º 39, pp. 339-352.
- DOMINGUES, Petrônio (2008). "Quilombo (1948-1950): uma polifonia de vozes afro-brasileiras". *Revista Ciências & Letras*, n.º 44, pp. 261-289.
- EULÁLIO, Alexandre (1992). *Escritos*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: Ed. da Unesp.
- GELADO, Viviana (2010). "Primitivismo y vanguardia: las antologías de 'poesía negra' hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40", *Tinkuy*, n.º 13, pp. 89-104.
- ILARI, Rodolfo (1991). "Os Poemas Negros de JL", *Nossa América*, pp. 9-13.
- KUTZINSKI, Vera M. (2012). *The world of Langston Hughes: Modernism and translation in the Americas*. Ithaca & London: Cornell UP.
- LIMA, Jorge de (1950). *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Getulio Costa.
- LIMA, Jorge de (1952). *Poemas*. Rio de Janeiro: Konfino.
- LIMA, Jorge de (1956). *Poemas*. Buenos Aires: Editorial Raigal.
- LIMA, Jorge de (1979). *La Invención de Orfeo: 30 Sonetos*. Trad. Antonio Cisneros Lima: Centro de Estudios Brasileños.
- LIMA, Jorge de (1989). *Antología Fundamental de Jorge de Lima*. Trad. Francisco Cervantes. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- LIMA, Jorge de (2014). *Poemas negros*. São Paulo: Cosac & Naify.
- MULLEN, Edward (1988). "The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation", *Hispanic Review*, n.º 56, 4, pp. 435-453.
- O GLOBO (1947). Rio de Janeiro, 03 nov.
- ROCCA, Pablo y ANDRADE, Gênese (2006). *Un diálogo americano: Modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Alicante: Universidad de Alicante.
- RODRIGUES, Leandro Garcia (2022). *Jorge de Lima e Alceu Amoroso Lima. Correspondência*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves; Maceió: EdUNEAL.
- TORRES-RIOSECO, Arturo (1945). *Poesias*. Porto Alegre: Ed. da Livraria do Globo.



VIGNALE, Pedro Juan (2002). "Carta para Jorge de Lima", *Teresa. Revista de Literatura Brasileira*, n.º 3, pp. 66-67.

VIQUEIRA, Rodrigo (2019). *Negrismo, vanguardia y folklore. Representación de los afrodescendientes en la obra de Ildfonso Pereda Valdés (1925-1935)*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.

# Diablotexto *Digital*



**Mujeres en transición, mujeres de la transición. *La caída de Madrid* de Rafael Chirbes**

***Women in transition, Transition women  
La caída de Madrid, by Rafael Chirbes***

**DANIELA CECILIA SERBER**  
**UNIVERSIDAD DEL SALVADOR**  
[daniserber@gmail.com](mailto:daniserber@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-0387-0859>

**Fecha de recepción: 12 de agosto de 2022**  
**Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 85-101**  
**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25063**  
**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** En *La caída de Madrid* (2000), Rafael Chirbes se posiciona en la víspera de la muerte de Francisco Franco, en la ciudad capital, como punto de observación en el que el pasado, el presente y el futuro convergen. En ese cronotopo, confluyen las experiencias y las expectativas de una amplia galería de personajes, que dará cuenta del estado de incertidumbre de una sociedad que es (más o menos) consciente del fin de una época. En este artículo, abordaremos ese momento umbral, que se condensa en el 19 de noviembre de 1975, a partir del análisis de dos figuras femeninas, que suman una interesante arista a su representación.

**Palabras clave:** Rafael Chirbes; Franquismo; Transición; mujeres

**Abstract:** The novel *La caída de Madrid* (2000) takes place the day right before Francisco Franco's death. It is this hinge-effect historical event that makes the Past, the Present and the Future converge. It is in such a chronotope that all experiences and expectations of a wide range of characters are developed. They depict the uncertainty of the Spanish society which is somewhat aware of the fact that a historical period is about to end. In this paper, the threshold of a new historical period will be analysed through two female characters that provide an interesting portrayal of that context, whose complexity can be clearly sensed on the eve of Francisco Franco's death on 19<sup>th</sup> November in 1975.

**Key words:** Rafael Chirbes; Francoism; Transition; women



Uno de los hilos que prestan mayor cohesión al proyecto narrativo del escritor valenciano Rafael Chirbes (1949-2015) es la revisión y la deconstrucción de los relatos sobre el pasado reciente español y de las premisas ideológicas sobre las que se sustentan. Ese proyecto parte y es parte de un ideario que desarrolla en sus ficciones, como así también en sus libros de viaje y en sus ensayos.

Formado en Historia Moderna y Contemporánea, republicano y marxista, en sus obras, Chirbes reflexiona explícita o implícitamente sobre la historia y la literatura, y sus vínculos. Podemos decir que sus ficciones exponen su propia teoría de la Historia, entendida aquí como andamiaje teórico que sustenta la cosmovisión a partir de la cual interpreta algunos “pliegues” del proceso histórico (Yturbe, 2005: 226) y también como conceptualización de la historia y reflexión sobre su escritura.

La Transición es uno de los “pliegues” que Chirbes revisa y critica duramente. En *La caída de Madrid* (2000)<sup>1</sup>, veinticinco años después de su inicio, se posiciona en la víspera de la muerte de Francisco Franco como punto de observación en el que el pasado, el presente y el futuro convergen. En un apretado cruce de las esferas pública y privada, el relato tiene como eje, respectivamente, la espera del deceso del dictador y la preparación del festejo del septuagésimo quinto cumpleaños de José Ricart, empresario vinculado con el régimen. En ese cronotopo y en torno de estas dos figuras masculinas omnipresentes en el relato, confluyen las experiencias y las expectativas de una amplia galería de personajes —de tres generaciones y de diferentes clases sociales e ideologías—, casi todos relacionados entre sí, que dará cuenta del estado de incertidumbre de una sociedad que es (más o menos) consciente del fin de una época.

En esa galería, se destacan varias mujeres que suman una arista significativa en la representación de ese contexto complejo y que, además, vehiculizan ideas de la teoría chirbesiana de la Historia. En esta comunicación, nos aproximaremos solo a dos de ellas, frecuentemente destacadas por la

---

<sup>1</sup> Todas las citas corresponden a esta edición. A partir de aquí, *LCM*.



crítica: Olga Albizu y Ada Dutruel, figuras que se construyen caleidoscópicamente en el cruce de la mirada propia y la ajena.

Como todos los personajes de Chirbes, Olga y Ada son pilares de sus conceptualizaciones y, en consonancia con los postulados marxistas, verdaderas representaciones de subjetividades históricas: es decir, seres siempre situados, posicionados, con intereses de clase y de género. Así, como agentes histórico-sociales, siguiendo a Rosa Belvedresi (2018), sus acciones se insertan “en una trama de otras acciones, frente a las cuales puede[n] tomar la iniciativa (es decir, decidirse a actuar o no) o bien reaccionar a lo dado”; es decir: al actuar, tienen la capacidad tanto de actualizar las condiciones de las estructuras sociales en las que están posicionadas, como de considerar el mundo desde un punto de vista que entienden propio (7).

En este sentido, las consideramos el centro de una red de mujeres que vincula la generación anterior, la propia y la siguiente, y cuya reflexión sobre la condición femenina da cuenta del tiempo-espacio umbral que viven. Conscientes de esa liminalidad, son capaces de problematizar su condición en ella y actúan, no sin contradicciones y limitaciones. Así, se configuran como síntoma de una sociedad que gravita entre el fin de la dictadura y el comienzo de una nueva forma política todavía confusa.

### **La condición femenina como síntoma de una sociedad en transición**

Mary Nash (2000) plantea que la historia de las mujeres permite revisar los parámetros interpretativos tradicionales de la historia y proponer otros (678). La voluntad de Chirbes de encontrar un punto de vista desde el que observar y escribir lo conduce a la construcción de figuras y miradas femeninas interesantes. Sin embargo, coincidimos con Javier Velloso Álvarez (2021) en que, por lo general, este aspecto ha sido poco abordado en los estudios sobre su obra (519), aun en los casos en que, como en *LCM*, el autor dedica gran parte del espacio textual “a perfilar su sentir, sus anhelos, sus tensiones, sus fortalezas y debilidades” (Piera, 2011: 435).

Como explica María Carmen García-Nieto (2000), a pesar de la política uniformadora del franquismo que se expresa en el modelo de mujer esposa y



madre, el colectivo femenino no era homogéneo: no solo había diferencias de clase, de cultura y de trabajo, sino también entre las vencedoras y las vencidas, disparidad silenciada por el control ideológico y social (724-726). En este marco, distingue tres grupos de mujeres según su respuesta a la política del Estado franquista: i. las que consensuaron con el sistema y se integraron a él como esposas y madres, disfrutando de un estado de bienestar económico ascendente; ii. aquellas que se agenciaron cierta independencia y una presencia en la sociedad fuera de los límites del hogar sin abandonar el modelo económico —las llamadas “chicas topolino”, que siguen el modelo cinematográfico estadounidense<sup>2</sup>; las que encuentran un espacio de socialización a través de grupos vinculados con la Iglesia; las de la Sección Femenina y las que se insertaron en el mercado laboral o lograron tener una educación superior—; y iii. las “otras” mujeres: las vencidas de la Guerra Civil, represaliadas y ajusticiadas; las mujeres de clase obrera y popular, para quienes el trabajo fue una forma de inserción social; y las de la resistencia clandestina vinculadas a partidos políticos, sindicatos y movimientos de mujeres (García-Nieto, 2000: 726-727).

Esta propuesta, en principio, nos permite ordenar el universo femenino en *LCM*. En el primer grupo, podemos incluir a Amelia de Ricart, a Elvira Barcia y a la esposa de Maximino Arroyo, quienes, aunque de generaciones y clases diferentes, asumieron el rol de “ángel del hogar”. En el segundo, por un lado, a Olga Albizu, Ada Dutruel y Sole Beleta, coetáneas de Elvira y de la esposa del comisario, que logran cierta independencia y un lugar en la sociedad, cada una a su manera y con diferentes alcances; y, por otro, a Margarita Barcia Durán, hija de Elvira y estudiante universitaria, representante de la generación de Chirbes, artífice de la Transición. En el tercer grupo, se encuentran Lurditas, joven empleada doméstica de la familia Ricart, y Lina, prostituta. Luego, a través de estas hijas y estas madres, la propuesta también nos permite trazar una línea desde el pasado de los personajes hacia el futuro (el presente de los lectores), que no se limita a la consideración de la condición femenina, sino que se extiende a la realidad histórico-sociopolítica, la que, a su vez, les provee a ellas

---

<sup>2</sup> Véase el capítulo III de *Usos amorosos de la posguerra española*, de Carmen Martín Gaité.



el marco desde el cual se piensan a sí mismas (Belvedresi: 7). Por eso, son elementos operativos para la teoría chirbesiana de la Historia, especialmente, para su interpretación de la Transición.

### ¿Homenaje a la convención o treta del débil?

Como todo agente histórico, Olga y Ada “se enfrentan [...] a la tensión entre abrir posibilidades o reproducir lo dado” (Belvedresi: 7). Son mujeres que han logrado cierta independencia y presencia social gracias a su consenso con el sistema y a las conexiones de sus padres con el régimen franquista. Chirbes, a través de su narrador, no olvida este detalle y hace uso de la metáfora del cazador, presente en toda su producción: desprecian al depredador, pero consumen su presa.

Las palabras de Velloso Álvarez para distinguir a Gloria Seseña de otros personajes femeninos en *La larga marcha* iluminan a Olga y a Ada: son voces con entidad propia que traslucen las inquietudes y la sensibilidad femenina de su tiempo, más allá de las naturalizadas por el imaginario patriarcal en el que fueron educadas (520). En esta misma línea, Julia Piera —que sostiene su análisis en las nociones dicotómicas de lo “residual” y lo “emergente” enunciadas por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*— alude a los imaginarios que se insertan a través de ellas y a las “dinámicas posibilistas” que crean en el entorno “en vilo” en el que viven (435). Así, sus discursos sobre lo femenino y lo masculino evidencian su tensión entre el deber ser, sus deseos y su conveniencia. En este sentido, como en la generación anterior, la maternidad ocupa un lugar central y será la condición que motive muchas de sus reflexiones sobre sí mismas y sobre la sociedad, vigorizadas por ese momento umbral que atraviesan y que dispara su memoria emotiva. Por ello, narrativamente, es, además, una noción que vincula el espacio privado con el público, en el que se ha venido gestado un nuevo tiempo pronto a nacer<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> En su texto, que se enfoca en cuatro mujeres de la obra (Amelia Ricart, Olga Albizu, Ada Dutruel y Lurditas), Piera alude a las “metáforas de generación o creación de seres vivos” o a las “metáforas del embrión y de la maternidad” (444-445). Pero también enfatiza que, sin embargo, nada se “da a luz”, nada se resuelve o materializa ni en la esfera privada (la fiesta de cumpleaños de José Ricart) ni en la pública (la muerte de Franco): así, “[e]l lector permanece en vilo, ubicado en la permanente cuenta atrás que presenta la novela, con una única transición leída en el



Como explica Nash (2000), a pesar de la reformulación de la tipología femenina en las primeras décadas del siglo XX —la “mujer nueva”, la “mujer moderna”—, la maternidad continuaba siendo un eje de definición de lo femenino como deber social ineludible (688-692). Olga y Ada, si bien cumplen con este mandato, lo cuestionan en algún momento de su vida (Olga, luego del aborto espontáneo de su tercer embarazo, decide tomar anticonceptivos; Ada expresa su miedo ante la llegada de un hijo “tardío”) y reflexionan sobre la condición femenina hasta el punto de agenciarse, en el ámbito del hogar, su “cuarto propio”, en palabras de Virginia Woolf ([1929] 2021). Se trata, en ambas, de un espacio de creación pictórica en el que intentan (re)configurar su identidad: Olga lo llamará “estudio” y Ada, “taller”. Son capaces de gestar y de parir, entonces, algo diferente de un hijo: una forma de maternidad que las distingue de otras mujeres.

Desde ese lugar, emprenden un tipo de acción que las extrae de los roles de género asignados por el discurso histórico, vinculados a la pureza (“el ángel del hogar”), y que las inserta en otros roles socioculturales y laborales, identificados con lo impuro y lo masculino. Pureza/impureza es un binomio recurrente en la obra chirbesiana y tiene su correlato en otros binomios también presentes en *LCM* y operativos para el análisis de estas mujeres: inocencia/culpabilidad, palabra-pensamiento/acción y sólido/líquido. Los personajes que se pretenden puros e inocentes están instalados en lo discursivo, en la idealidad, en lo líquido; los señalados como impuros y culpables, suelen estar vinculados a una acción, a la realidad concreta, a lo sólido. Este divorcio entre la palabra y la acción es uno de los aspectos más criticados por Chirbes, convencido de que, cuando esto sucede, el discurso pierde el poder de conmocionar conciencias y la capacidad de transformación —proclamada por Marx (1975) en su undécima tesis sobre Feuerbach— para convertirse en pura retórica. Una reflexión que vale tanto para su teoría de la Historia, cuanto para su concepción de la literatura.

---

pasado narrativo [:] la transición de Lurditas, ilustrada por un cambio de nombre” (447). Un detalle que podríamos considerar, metafóricamente, como expresión de la idea que Chirbes tiene sobre la Transición democrática como estructura sostenida en el franquismo y, por lo tanto, ilegítima en su origen.



### **Olga Albizu: de muñeca a sacerdotisa**

Como afirma Joan Oleza (2021), Olga se mueve “con un anhelo de exquisitez formal, que arrastra consigo mutaciones en las formas y los valores sociales” (340). De refinada sensualidad y convencida de que la imaginación es la sal de la vida, sin la cual no merece ser vivida (171), durante la preparación del banquete de cumpleaños, expone una “teoría de la alimentación sexuada” (41) con la que expresa su perspectiva acerca de los géneros y revela su posicionamiento liminal.

Presentada por el narrador con ciertos visos satíricos, esa teoría es un elemento fundamental para la representación de los imaginarios sociales vigentes en el franquismo, que ella rechaza, pero, al mismo tiempo, replica. Por ello, Piera la define como “un personaje frontera o membrana” entre “lo residual” y “lo emergente” (440). Según la teoría de Olga, “la mujer era vegetariana por naturaleza, mientras que el hombre era carnívoro, devorador de grasas, y, a la hora de concederle una oportunidad a los vegetales, se inclinaba más por las legumbres, alimentos limítrofes con el reino mineral por su sequedad, dureza y falta de cromatismo” (40). Así, su “aprecio casi místico por las verduras” proclama su identidad femenina y se constituye —como la pasión por la pintura heredada de su padre— en uno de los hilos —“no por más delgado, menos necesario”— del “jersey” de su estilo (40); un estilo que Olga no asocia con “las cosas que tienes o usas”, sino con las palabras, los gestos, los gustos (la personalidad), que uno mismo “teje” para envolverse (38). Es decir: una noción que ella vincula con la identidad, pero que, por el contrario, podemos interpretar como el disfraz de la “buena letra” que, a veces, la lleva a optar por lo convencional (el artificio) y no por lo sincero (lo auténtico)<sup>4</sup>. Piera la considera

---

<sup>4</sup> “La buena letra es el disfraz de las mentiras”, dice Ana en *La buena letra*. “Lo natural, lo auténtico. Para empezar, que ese concepto es falso [...]. [E]l hombre no es natural en nada, pero en nada. Es fruto del artificio” (133), plantea Olga. Véase el siguiente pasaje relacionado con la escritura de la tarjeta de cumpleaños para su suegro: “Olga sabía la importancia de las palabras y procuraba cuidar las que pronunciaba y saber por qué pronunciaba —o, en este caso, escribía— unas y no otras. De hecho, uno de los problemas que le había planteado la que había elegido era si debía aparecer o no su suegra (‘tu mujer’) en la dedicatoria. Parecía escandaloso no nombrarla, pero hacerlo le quitaba sinceridad al texto, ya que era evidente que Amelia, su



una “suerte de construcción individual, posibilista”, expresión de su “imaginario híbrido”, que “supone un espacio de auto-diseño, con su margen de decisión y libertad individual” (439).

La “teoría de la alimentación sexuada” de Olga continúa con la idea de que los hombres no solo están asociados a lo sólido y pesado de las grasas y lo mineral, sino también a la acción, y las mujeres, tanto a la levedad de las verduras como a la sensualidad de los dulces —“golosinas que son tan femeninas que hasta acostumbran a elaborarlas las monjas en los conventos”, dice— y a la pasividad estética (40-41). El esquema se completa con las estaciones del año: la primavera (las verduras y el romanticismo) y el verano (el sol, la playa y la pasión física) son femeninas; el otoño y el invierno, masculinas, “llenas de ocultaciones”, como la ropa que cubre todo el cuerpo, la grasa, los sitios cerrados... (43).

Como explica Oleza, esta forma de expresar la reivindicación de la “cultura de la diferencia” no se limita a la teoría (341), pero agregamos que no está exenta de contradicciones que se manifiestan, muy especialmente, en la práctica. Por un lado, motivada por su propia madre, que le inculcó la importancia de la educación y la independencia, Olga se ha diferenciado siempre de otras mujeres de su generación en sus intereses, en sus hábitos y en sus ideas, considerados liberales o tabú: ingresó en la universidad (aunque no terminó su carrera), vivió su cuerpo con libertad frente a la mirada atónita de su conservadora amiga Elvira, propició contactos físicos con ella en la exploración de sus sentidos, fumaba en público, viajó por Europa (en uno de cuyos viajes fue víctima de una violación), tomó anticonceptivos, expresó (ya casada) su fobia al matrimonio y consultó a un psiquiatra, intentó ser pintora y armó su propio estudio en su casa<sup>5</sup>. Por otro lado, sin embargo, Olga replica el estereotipo y

---

suegra, no poseía ninguna capacidad de decisión, ni, lo que era aún peor, de expresión desde hacía tres años. Al final, había optado por lo convencional frente a lo sincero” (246).

<sup>5</sup> Olga recuerda una máxima de su madre, que califica como “teológica”: “Hasta para freír un huevo es mejor una lista que una tonta” (254). Todo el capítulo 16, en el que encontramos esta idea, es fundamental para la construcción de Olga. El capítulo 8, dedicado a Elvira, que recuerda esta máxima en boca de Olga en su juventud, también lo es en vista del cruce de puntos de vista que planteábamos. Véase, por ejemplo: “Elvira nunca había entendido cómo Olga, tan atrevida, tan rompedora, había acabado casada con él [Tomás Ricart], torpe, taciturno, sin ningún misterio que lo adornase, aunque no fuera feo, ni precisamente pobre, y sí que fuera serio, fuerte; viril,



consensua con el sistema al casarse con Tomás, hijo del poderoso empresario Ricart; así confirma Chirbes el postulado marxista que sostiene en su teoría de la Historia: el carácter socioeconómico de las relaciones humanas, incluidas las afectivas, en un mundo que tiene en el dinero su máximo fetiche (Marx, 1985: 31).

La construcción de su estudio de pintura —que, para 1975, mantenía intacto (254-255), aunque ya no usaba— es un punto de inflexión en su conciencia de género, una instancia reveladora:

Había empezado a montarlo cuando tuvo a Quini y se dio cuenta por vez primera de que en torno a ella había ido tejiéndose una red de obligaciones de las que no podía escaparse fácilmente. Hasta ese instante no había advertido que el matrimonio, la maternidad, los quehaceres de la casa, los compromisos sociales no eran sólo un paréntesis en su vida, sino la esencia misma de aquello en lo que se había convertido su vida (251).

Considerada por su suegro una “muñeca” sin ningún valor cuando era soltera y por Elvira como una “advenediza” tras su casamiento, Olga se había transformado en el “centro del hogar” y en un “animal reproductor” de “la factoría de producción Ricart”, que esperaba, en su tercer embarazo, la niña “que cubriría el hueco de la familia” (248). Su vida, un tobogán de única dirección descendente, “una cucaña bien enjabonada” (251). Olga urde, entonces, una “treta del débil” (Ludmer, 1985) más efectiva que el “cuarto propio”: constituye y sostiene una fundación artística, que lleva el apellido de su suegro; un “homenaje a la convención” (Woolf: 88) —el anonimato que le impone esta especie de pseudónimo masculino— que ella acepta, pero que compensa asegurando que la institución proyecta su estilo (247).

El posicionamiento de Olga frente a otras mujeres de su entorno, como Elvira o Sole Beleta, también revela la tensión entre lo heredado, lo consensuado y lo agenciado. “Desde el alto mirador de su experiencia de mujer casada, que

---

como a Olga le gustaba decir” (129); “[...] no le gustó el mar aquel verano, con Olguita señalándole con el dedo a un muchacho muy moreno que se quitaba la camisa y los pantalones y se quedaba en bañador y caminaba despacio por la playa, o diciéndole que fueran dando un paseo hasta las rocas para espiar a una pareja que se había metido en la cueva; desnudándose sin ningún pudor en la habitación cuando se cambiaban; señalándole la primera hinchazón de sus pechos; todo aquello [como el periodo femenino] le parecían también síntomas de la enfermedad [...]” (138).



conocía bien el gusto de los hombres” (41), consideraba que Sole estaba alejada de “esos mundos viriles, tan sólidos y pesados, casi paquidérmicos” por su soltería, pero también del leve femenino por su origen extremeño, que Olga vincula a las grasas y a las legumbres (42). Es una suerte de andrógino: Sole “era completa como los seres originarios de Platón, [...] hombre y mujer a la vez” (45). Así, en el discurso de Olga, conviven argumentos tradicionales sobre los géneros<sup>6</sup> con un deseo de la completitud que ve en Sole. En el retrato de su amiga, su posicionamiento se completa con la referencia a las ropas que ambas usan: mientras que Sole viste colores oscuros y opacos, con pieles sin flexibilidad y con faldas rectas, y camina sin delicadeza, Olga enfatiza en sí misma que sus vestidos marcan su cuerpo y sus movimientos con faldas leves del mismo modo que los dedos, los labios, los dientes de Tomás marcan su piel... (45-46).

Este tipo de descripciones, como así también la reivindicación de la virilidad de Tomás y su afición a la acción (129), expresan la tensión entre la ruptura y el afianzamiento de una representación cultural femenina, que incluye la imagen de “guardiana de la familia” —vital para su “correcto funcionamiento” (Nash, 1999: 25)— y un léxico atravesado por lo masculino<sup>7</sup>. De alguna manera, esa tensión se cristaliza en una última imagen ambigua: Olga, orgullosa de las discusiones que sus hijos, ideológicamente enfrentados, mantienen con su padre, se autorretrata como “la sacerdotisa que abría las puertas del templo para que en aquella casa se ofreciesen libremente sacrificios a la intolerancia” (174)<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Nash (1999) hace referencia a la teoría de la diferenciación y el carácter complementario de los sexos de Gregorio Marañón, según la cual el rol principal de esposa y madre de la mujer determinaba cualquier otro, excepto en el caso de solteras y viudas, que podían desempeñar actividades similares a las de los hombres, ideas que parecen resonar en el pensamiento de Olga.

<sup>7</sup> La paciencia y la indiferencia de Tomás son signos de virilidad para Olga: “Él sabía que acabaría teniéndome. Había abierto la jaula, me había dejado revolotear un poco, y estaba esperando a que volviese dentro” (129). En este capítulo, se establece la oposición entre Prudencio, marido de Elvira y antiguo pretendiente de Olga, y Tomás desde la perspectiva de las dos mujeres. Olga vincula a Prudencio con el “conocer”, la pasividad, y no con el “hacer”, la acción.

<sup>8</sup> En otro trabajo, hemos abordado estas discusiones que vuelven a plantear, por un lado, la contraposición entre lo líquido/lo poético/la palabra/el pensamiento/la inocencia (los hijos) y lo sólido/lo histórico/la acción/la culpabilidad (el padre); y, por otro, la metáfora del cazador. A Tomás, “le tocaba hablar de lo sucio, de lo egoísta” que se vinculaba con el dinero; pero ese dinero, le dice a sus hijos, es el libro que leen (la cultura), la salud y también el amor (176).



### **Ada Dutruel: el travestismo del arte**

Ada Dutruel es artista plástica y representante, en plena dictadura, de un arte comprometido de izquierdas, pero alejado del realismo socialista, que define como un “arte relamido como una estampa de primera comunión” (201). En 1975, trabaja en un “arte revolucionario”, compuesto con “materiales de derribo” (194), “pecios del franquismo” arrojados a la “playa de la historia” (202), que, según ella misma explica, nace del malestar y que, desde el contenido y desde la forma, pretende comunicar desazón y movilizar al espectador (201): recordemos la descripción de su obra “Bajamar III” (201-202) y su posición frente a quienes consideran su obra “basura imperialista” desde un “radicalismo verbal”, pero también desde “el más ridículo conservadurismo de las formas” (202-203).

Sin embargo, tampoco ella escapa a la contradicción. Como el personaje de Olga, Ada se construye en un cruce de la mirada propia y la ajena. Su marido, el profesor Juan Bartos, la define como un ama de casa no tradicional: siempre activa para satisfacer todos los aspectos de la vida conyugal con entrega y renuncia, pero también sostén económico del hogar con la venta de sus cuadros. Un activismo familiar, doméstico, que, según él, había impregnado sus iniciativas artísticas y políticas, “[...] que enlazaba la agitación revolucionaria con la más enternecedora actividad cotidiana [...]. Con ese mismo espíritu se enfrentaba Ada a su obra, a sus reuniones con los artistas más politizados, asistía a conferencias, firmaba manifiestos y apoyaba cualquier iniciativa; con sentido de trabajo doméstico cumplido, de juego, de deporte” (198). Desde esta perspectiva, Ada ocupa un espacio liminal entre lo masculino y lo femenino que aparece en otras imágenes que construyen de ella.

Según Juan, su concepción del arte se relaciona con las “actividades físicas”; de allí que, a diferencia de Olga, llame “taller” a su cuarto de trabajo y no “estudio”, que reservaba para el de él. El taller está vinculado a los oficios, a la artesanía y, por tanto, al trabajo manual, a lo corporal, a lo concreto, que Ada defiende; el estudio, en cambio, al pensamiento, a la abstracción. “Se ha querido hacer del arte una forma de pensamiento, pensar con formas, con colores, y lo han convertido en algo inútil. El arte es una manera de conocimiento, pero no de



pensamiento” (200)<sup>9</sup>, escribe en el catálogo de la exposición de su carpeta de serigrafías *Abecedario*, publicada en un número especial de *Ruedo Ibérico* titulado, significativamente, con el caligrama “España/Espera”. El *Abecedario*, aunque pudiera parecer una

variante de las ilustraciones de los libros chinos o de los más vulgares carteles posestalinistas, se colocaba muy lejos de sus aparentes modelos, ya que las figuras estaban representadas sin ningún tipo de remilgos ni blanduras, con una extraordinaria fuerza que las alejaba de cualquier complacencia. Los hombres y las mujeres que aparecían en el *Abecedario* [...] se ponían de pie para destruir al mismo tiempo la crueldad de la dictadura franquista y la cursilería, la complacencia y la estupidez de ciertos estereotipos de izquierda (197).

Mientras que las palabras de Ada en su catálogo expresan la concepción chirbesiana del arte como acción y, por lo tanto, contrastan con la de Olga, vinculada, según su teoría, a la pasividad estética femenina, las del narrador traslucen el alejamiento del autor del optimismo marxista: la lucha se ha vuelto estéril porque su significado se ha tergiversado o mitificado.

Algunas críticas en España a la obra de Ada también manifiestan el espacio liminal que ocupa entre lo masculino y lo femenino: se lo define como arte “viril, rotundo, brusco”, pero con “evanescencia casi líquida, de fluidos femeninos”; como un “grito goyesco, de indudable carga política”, pero con “la inmediatez, la cotidianeidad de un menstruo”; como “una reivindicación de lo lábil femenino frente a lo sólido masculino”, “algo parecido al travestismo: ‘Arrebata Ada Dutruel lo político a los hombres. Convierte la revolución en maternidad’ [...]” (195). Así, en palabras del narrador, la posición de Ada en el mundo del arte era “delicada”. También lo era en los grupos de mujeres más politizados, como “Reivindicación Feminista”: no soportaba “las manifestaciones lésbicas” y “no era partidaria de masculinizar lo femenino, sino de feminizar lo masculino” (203-204). Ada “proclamaba el orgullo de ser mujer [...], la reivindicación del propio cuerpo, de la sensibilidad, incluidos el rímel, la sombra de los ojos, los colores atrevidos,

<sup>9</sup> Esta oposición entre lo artesanal (manual) y lo artístico (intelectual) está puesta también en boca de Tomás Ricart, en términos de lo sólido y lo líquido, ambas recurrentes en la obra de Chirbes: “Era como si, de repente, el país se hubiera sumido en su frenesí donde lo sólido no valía nada; sólo se vendían palabras, aire. Él se lo había dicho a Quini en alguna ocasión: «Te avergüenzas de mí porque soy un fabricante, un vendedor, pero yo vendo cosas sólidas, que sirven para algo [...], mientras que vosotros vendéis ilusiones, mentiras, aire, nada»” (166).



la sensualidad”: es decir, el “canon genérico” que también defiende Olga y que estas agrupaciones, sentencia Ada, están entregando a los hombres, “[p]erdiendo lo poco que nos han dejado. [...] Os convertís en malos plagios de ellos” (204). Una postura opuesta a la de la joven Margarita, hija de Elvira, que se identifica con los postulados feministas, aunque también las contradice en más de una ocasión: pensemos, a modo de ejemplo, en su posición contraria al aborto —que Quini consideraba su “herencia beata”, una “costra” difícil de despegar (110)—, sus sueños de maternidad junto a un marido que la complaciera o incluso su necesidad de ser individualizada por la mirada masculina, la del profesor Bartos (Véase capítulo 14).

Desde ese lugar estético-político incómodo y malentendido, dice el narrador, “esperaba Ada el fin de algo y la llegada de otra cosa” de la que nadie debía mantenerse al margen (204). Por ello, pondrá su arte al servicio de ese porvenir que se estaba gestando —“un gran pacto de todas las fuerzas del trabajo y la cultura” (204)— y allí es cuando (se) traiciona: comienza a crear “algunas de las imágenes que ese embrión necesitaba para empezar a crecer y que luego seguiría necesitando para llegar a ser adulto, porque no había poder que no necesitara unos imaginarios: colores, formas, símbolos, algo que empezara a representar los ideales y esperanzas de una nueva concepción de la vida [...]” (205). Una traición que tiene su antecedente en el regalo de una serie del *Abecedario* al PC “con innegable emoción”, pero también con un interés por el prestigio de las galerías controladas por los comunistas que no se atrevía a confesarse, como tampoco se confiesa que el éxito de sus exposiciones se debe a la conexión de su padre con la dictadura (198): así lo subraya un narrador que, nuevamente, es depositario de la voz del autor en su empresa desmitificadora. El arte revolucionario y molesto de Ada está en transición hacia un arte legitimador del nuevo oficialismo, como aquel que había ido reemplazando al del Régimen: “un arte nacido de la componenda, casi tan viejo como el anterior, y que era tan empalagoso y dulzón como una fruta demasiado madura [...]” (205).

Algo nuevo es también lo que ve Olga, “lince para saber lo que va a venir” (247), en el cuadro de Ada elegido como regalo para su suegro:



Poseía una pureza que le hacía pensar en el instante en que algo nace. Así fue aquella aparición, como un nacimiento. [...] Pensó que era muy bello. Tan diferente de las otras cosas que había hecho Ada durante los últimos tiempos. [...] No, no era un problema de inspiración. Era una manera de mirar el mundo que parecía nueva, bautismal. [...] ¿De dónde te ha salido, Ada?”, le preguntó, y Ada le había hablado de esperanza. Esperaba un hijo tardío, [...] pero además se acercaban nuevos tiempos. “Da la impresión de que la gente empieza a mirar la vida de otra manera. Después de casi cuarenta años, parece que algo va a cambiar [...]” (242-243).

Esta inocencia que Olga le atribuye a la mirada de Ada y, en consecuencia, al porvenir no es tal. Nadie es inocente, repite Chirbes a lo largo de su obra. Ada y Olga tampoco lo son: su conciencia del tiempo y la memoria las ancla a la historia como espacio de la culpa, aunque pretendan aferrarse al presente como el inicio de un tiempo sin memoria, el espacio poético de la inocencia.

### **Consideraciones finales**

Conscientes del fin de una época, Olga y Ada, aun con miedo y contradicción, muestran su capacidad de acción y reacción en diferentes niveles. Siguiendo a Ludmer, aceptan la esfera privada como campo de lo femenino y acatan la división de géneros dominante, pero, al mismo tiempo, la niegan desde allí (53). Una “treta del débil” efectiva porque “se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” y, en ese lugar, practica lo vedado en otros, anexa otros campos, instaura otras territorialidades (Ludmer: 53). Con diferentes alcances, incluso trascienden esos límites y se visibilizan. Aunque doméstica, “[a] Olga, la actividad [de preparar la fiesta] la hacía sentir bien” (246). En definitiva, era un “acto social” que expresaba su voluntad en cada detalle, “detrás de cada pequeño milagro del orden resultante” (36), del mismo modo que la Fundación Ricart reflejaba su pasión por la pintura y su estilo (247-248). De manera mucho más contundente y significativa para el ámbito público, Ada traspasa las paredes de su “cuarto propio” con su obra.

Pero ninguna de las dos es inocente en su accionar: hay en ellas una tensión entre lo heredado, lo consensuado y lo agenciado, atravesada por la conveniencia y el interés, que no termina de generar una verdadera ruptura con las formas dadas del poder: es decir, su inclusión en espacios que



tradicionalmente les estaban vedados supuso un consenso previo acerca de cómo se constituye el poder en cualquiera de sus formas (Belvedresi: 8). Ello revela la mirada pesimista de Chirbes acerca del curso de la historia y del individuo como sujeto histórico; en particular, del derrotero de España y su sociedad, que tiene un punto de inflexión en la Transición. La concepción del progreso ilimitado, vigente en los orígenes del marxismo, en su teoría de la Historia, ha sido desplazada por una conciencia del fracaso.

Desde su espacio liminal, Olga y Ada expresan el paso previo a ese fracaso en las tensiones que las constituyen y que la generación siguiente, la de Margarita y la de Chirbes, tampoco podrá resolver, ni en lo individual ni en lo colectivo: palabra-pensamiento/acción, inocencia/culpabilidad, poesía/historia, memoria/olvido, continuidad/ruptura... Mujeres *en* transición que se perfilan como mujeres *de la* Transición.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELVEDRESI, Rosa (2018). "Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas", *Epistemología e Historia de la Ciencia* (2013), vol. 3, n.º 1, pp. 5-17. En <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865/21594> [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2022].
- CHIRBES, Rafael (2000). *La caída de Madrid*. Barcelona: Anagrama.
- GARCÍA-NIETO PARÍS, María Carmen (2000). "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista". En George Duby y Michel Perrot (eds.). *Historia de las mujeres*. Tomo 5: El siglo XX. Madrid: Taurus, Minor, pp. 722-731.
- LUDMER, Josefina (1985). "Tretas del débil". En Patricia González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, pp. 47-54.
- MARX, Karl [1848] (1985). *El manifiesto comunista*. Madrid: Sarpe.
- MARX, Karl (1975). "Tesis sobre Feuerbach". En José Antonio Riestra y Augusto del Noce. *Karl Marx. Escritos juveniles*. Madrid: EMESA/Crítica filosófica.
- NASH, Mary (2000). "Mujeres en España y en Hispanoamérica contemporánea. Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939". En George Duby y Michel Perrot (eds.). *Historia de las mujeres*. Tomo 5: El siglo XX. Madrid: Taurus, Minor, pp. 677-702.
- NASH, Mary (1999). "Perfecta casada y ángel del hogar: las limitaciones de la condición femenina". En *Rojas: las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. En [https://www.academia.edu/1991761/Rojas\\_Las\\_mujeres\\_republicanas\\_e](https://www.academia.edu/1991761/Rojas_Las_mujeres_republicanas_e)



- [n la Guerra Civil](#) [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2022].
- OLEZA, Joan (2021). "En la lucha, a lo largo. El laberinto trágico de Chirbes". En Lluch-Prats, Javier (Ed.). *El universo de Rafael Chirbes*. Barcelona: Anagrama, pp. 336-349. Epub.
- PIERA, Julia (2011). "¿Residuales o emergentes?: una aproximación a los imaginarios de «la transición» española en cuatro mujeres de *La caída de Madrid*". En Augusta López Bernasocchi y José Manuel López de Abiada (eds.). *La constancia de un testigo. Ensayos sobre Rafael Chirbes*. Madrid: Verbum, pp. 432-447.
- VELLOSO ÁLVAREZ, Javier (2021). "La otra larga marcha chirbesiana: imágenes de la condición femenina en la *bildungsroman* de posguerra". En Javier Lluch-Prats (ed.). *El universo de Rafael Chirbes*. Barcelona: Anagrama, pp. 517-538. Epub.
- WOOLF, Virginia [1929] (2021). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: FERA.
- YTURBE, Corina (2005). "El conocimiento histórico". En Reyes Mate (ed.). *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*. Tomo 5: Filosofía de la Historia. Madrid: Trotta/CSIC, pp. 207-228.

# Diablotexto

## *Digital*



**“Lugares de la memoria” frente al silencio histórico. La mirada de las maestras de la Segunda República Española en la novela *La maestra republicana* (2013) de Elena Moya**

***“Memory sites” against historical silence. The Second Spanish Republic female teachers’ perspective in the novel *La maestra republicana* (2013) by Elena Moya***

**MARÍA TERESA TERCERO DOÑATE**

**UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

[mariateresatercero@uma.es](mailto:mariateresatercero@uma.es)

<https://orcid.org/0000-0002-7122-4103>

Fecha de recepción: 7 de septiembre de 2022  
Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2022

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 102-119

DOI: 10.7203/diablotexto.12.25242

ISSN: 2530-2337



**Resumen:** La novela *La maestra republicana* (2013) de Elena Moya adentra a la protagonista Vallivana Querol, una antigua maestra de la Segunda República española, en un viaje introspectivo hacia el siglo XX. Dicha rememoración se lleva a cabo a través de diversos “lugares de la memoria”, descritos por Pierre Nora como todos aquellos lugares históricos portadores de recuerdos del pasado ([1984] 2008). El propósito de mi investigación es analizar la recreación literaria de dichos espacios desde la mirada crítica e íntima de la protagonista. Para ello, tomaré como base teórica la obra de Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (2012), a través de la cual analiza la literatura como medio que fomenta el recuerdo de épocas pasadas y revisa memorias colectivas.

**Palabras clave:** lugares de la memoria; maestras; siglo XX; literatura

**Abstract:** The novel *La maestra republicana* (2013) by Elena Moya portrays an introspective journey of Vallivana Querol, a former Republican teacher, towards the 20th century. This remembrance is led by “memory sites”, described by Pierre Nora as places that carry past memories within them ([1984] 2008). The main objective of my research is to analyse the literary recreation of these spaces from the critical and intimate perspective of the female protagonist. For that purpose, the studies of Astrid Erll in *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (2012) will provide the theoretical basis for the analysis of the novel as a literary vehicle to reawake the remembrance of past epochs and to review collective memories.

**Key words:** memory sites; woman teachers; 20th century; literatures



## Introducción

“Ella no permitirá que borren su pasado” (Moya, 2013). La novela *La maestra republicana* se desarrolla con un lema predominante ya reivindicado desde la contraportada del libro: el silenciamiento de las maestras y la memoria histórica. La historia de la educación no recoge estudios sobre la mujer hasta aproximadamente el año 1980: destaca la obra *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (1985) de Celia Amorós como uno de los trabajos pioneros feministas que exigen la inclusión de la historia de las mujeres en España. A su vez, Josefina Cuesta, pionera en reclamar el espacio de las mujeres en la memoria colectiva denuncia el papel secundario al que se relega a las mujeres dándoles voz a todas aquellas silenciadas por la herencia franquista<sup>1</sup>.

La protagonista Vallivana Querol, maestra durante los años de la Segunda República, ilustra la lucha de preservar el legado histórico del pasado siglo XX con una mirada de género. La evocación del pasado en la obra literaria se lleva a cabo a través de “lugares de la memoria” visitados por Vallivana; espacios físicos portadores de recuerdos cuya interacción con la protagonista activa memorias requeridas por el presente para la rememoración de la historia. Dicho concepto es introducido por Pierre Nora en su obra *Les Lieux de mémoire* ([1984] 2008), en referencia a espacios geográficos, monumentos arquitectónicos y a diversas manifestaciones artísticas que actúan de recordatorio sobre la memoria colectiva de un país.

En referencia a la memoria histórica de la figura de la maestra, un velo de silencio cubre el recuerdo de aquellas maestras de la Segunda República española cuya única arma revolucionaria es la educación. Las maestras simbolizan uno de los primeros colectivos de mujeres que obtiene un espacio público anteriormente reservado al sexo masculino. Su papel como transmisoras de “conocimiento público” posibilita la reflexión sobre “las discriminaciones [...] de las que son objeto” (Ballarín, 1999: 84). En una primera etapa, las maestras

---

<sup>1</sup> Cabe resaltar su amplia obra dedicada a la memoria histórica y a la mujer: *Las mujeres españolas bajo el franquismo (1939-1975)* (2003), *Memorias históricas de España siglo XX* (2008), *La depuración de funcionarios bajo la dictadura franquista (1936-1975)* (2009) o más recientemente junto a María José Turrión y Rosa María Merino el estudio *La residencia de señoritas y otras redes culturales femeninas* (2016).



no pretenden una subversión total de los roles de género, sino una mayor dignificación educativa y social (1999: 101). A partir de los años 20 el movimiento feminista en España empieza a tomar un carácter sufragista y las maestras son una pieza clave en su evolución (1999: 95). Con la llegada de la Guerra Civil y la dictadura franquista, debido a esta transgresión del rol de la mujer como ángel del hogar, así como por su involucración con el nuevo modelo educativo propuesto por el gobierno republicano, las maestras son duramente castigadas por el nuevo régimen. Forzadas a huir en un exilio exterior, o a permanecer presas de un exilio interno, víctimas de la depuración del magisterio, la historia de muchas maestras va difuminándose de la memoria cultural de España (Ramos, 2006: 171).

Una censura que se ha ido cubriendo de un manto de silencio hasta llegar a nuestros días. Sus nombres, sus caras, su activismo, sus vidas siguen sin estar presentes en muchas escuelas, en la memoria colectiva, en debates sociales y libros de texto. Como ejemplo de ello, recientemente el ayuntamiento de Madrid sustituía en uno de los rótulos de sus calles el nombre de Justa Freire, maestra y activista republicana por el de Millán Astray, un militar responsable de la represión de las maestras: una exaltación del franquismo en el callejero de Madrid en 2021 y una bala al centro de la memoria histórica del país.

En la actualidad, una de las disciplinas que lucha por la recuperación del pasado histórico es la literatura. A través del recuerdo literario, la inclusión de datos biográficos sobre la vida de las maestras y mujeres que son clave para la historia de España permite al lector aproximarse hacia una mayor comprensión del pasado, ya que las protagonistas anteriormente citadas son “mujeres doblemente colonizadas, como cuerpo y mente” (Roig, 2013: 19) cuyas memorias han permanecido durante años en el olvido. Escritoras como Josefina Aldecoa con *Historia de una maestra* (1999), Dulce Chacón con *La voz dormida* (2002) o Almudena Grandes con *Inés y la alegría* (2010) han divergido de las grandes narrativas focalizando sus tramas en el dolor de los afectados y en los efectos de la violencia derivada de los grandes conflictos bélicos (Mendoza, 2011: 90).



En *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (2012), Astrid Erll dedica un apartado al vínculo entre la literatura y la memoria cultural titulado “La literatura al servicio de la memoria colectiva”. En este estudio denomina la literatura como un espacio único de producción de la memoria. Erll destaca la similitud entre los procesos de creación de literatura y memoria destacando varios factores: la creación de personajes cargados de recuerdos, la construcción de una narrativa con sentido y la alusión a “versiones de la realidad y del pasado” de forma selectiva (2012: 198). A su vez, Erll subraya la capacidad especial de la ficción de indagar sobre el pasado desde una libertad absoluta, a través de la creación de versiones verídicas y alternativas y la construcción del mundo interior de los personajes. Con todo ello afirma: la literatura construye “nuevas ofertas de sentido gracias a sus cualidades sistémico-simbólicas específicas” (2012: 204).

El propósito de mi estudio es analizar cómo la novela *La maestra republicana* refleja los procesos literarios marcados por Erll en *Memoria colectiva y culturas del recuerdo* (2012) en cuanto a su contribución con la rememoración de la memoria histórica. Para ello, enfocaré mi estudio en cuatro lugares de la memoria claves para la obra: “la escuela, la Residencia de Señoritas, el bar la Venencia y el monte de Morella”. Cada uno de ellos, narrados desde la mirada íntima de la maestra, Vallivana Querol.

### **La escuela**

El primer lugar de la memoria es la propia escuela de Vallivana, la cual visita junto a su exalumno Cefe. La venta de la escuela de Vallivana constituye el eje temático a partir del cual se desarrolla la trama. La escuela simboliza la historia de la educación en España y el papel de esta como arma de modernización y democratización del país durante los primeros años del siglo XX, así como su uso para el control ideológico y físico de la población durante el régimen franquista. A comienzos de siglo, se crea el Ministerio de Instrucción Pública (1900) y aparece la Junta de Ampliación de Estudios (1907) con el propósito de fomentar la enseñanza media y superior, la educación formativa de los graduados y el desarrollo de la ciencia y la investigación. Ambos cooperan con la Institución Libre de Enseñanza (1876) fundada por Francisco Giner de los Ríos



para paliar el alto índice de analfabetización del país (Capel, 2009: 156-157). En 1931, con la llegada de la Segunda República, la escuela se convierte en la herramienta principal del gobierno para llevar a cabo la formación cultural y crítica de la población española. La escuela se transforma en un espacio gratuito, laico e igualitario (Martínez y Herrero, 2016: 4).

El comienzo del conflicto bélico de la Guerra Civil en 1936 debilita las reformas educativas y con la victoria del bando franquista la escuela se transforma en una institución a través de la cual ejercer el control ideológico de la población. Durante la dictadura, queda exaltada la segregación de sexos, se establece un currículum específico para niños y otro para niñas, se lleva a cabo la depuración de maestros y maestras, se prohíbe la práctica de ideas republicanas en las aulas y la ideología nacional católica sienta las bases de la enseñanza (Flecha, 2005: 14).

Esta primera parada por la escuela del pasado conduce a Vallivana y a Cefe hacia un viaje por sus memorias que brinda a la narración una imagen íntima y personal de la escuela del siglo XX. Ambos personajes describen la escuela desde las sensaciones que aquellas paredes despiertan en ellos. Para Vallivana son símbolo de libertad y serenidad, ya que trabaja en ella durante los primeros años de la Segunda República. Sin embargo, esas mismas paredes evocan miedo en Cefe, quien se refiere a las clases como: “tristes y aburridas, y con un cura en la tarima listo para golpearlos los nudillos si cometíamos algún error” (Moya, 2013: 65-66). Moya apoya la revisión literaria del pasado de la escuela en la carga íntima y emocional que la institución despierta en los personajes. Con ello, la autora reflexiona sobre la memoria histórica desde el subconsciente de los personajes literarios.

Erll destaca la creación del mundo interior de los personajes como un aspecto vital para la construcción de la memoria. La libertad absoluta del escritor de representar emociones, sentimientos, sensaciones y pensamientos de los personajes hace a la literatura una disciplina clave en la rememoración cultural del pasado. A través de este mundo interior, el pasado es accesible desde una perspectiva íntima que invita al lector a reflexionar sobre lo acontecido (2012: 237-238).



Observar el pasado de la institución desde la perspectiva del presente permite a los personajes analizar la evolución histórica de la escuela de Morella en dos períodos antagónicos, la Segunda República y el régimen franquista. Esto es posible, ya que como apunta Nora, el lugar de la memoria no es una estructura estable e inamovible, pues su significado histórico depende de los recuerdos de la persona que lo visite ([1984] 2008: 34). La contraposición de ambas etapas evocadas por Vallivana y Cefe en el presente ejerce de fuerza impulsora para frenar la reiteración de la destrucción de la escuela. La protagonista evoca el pasado no como un período anterior finalizado, sino como el inicio de la batalla que debe ahora continuar para salvar a la escuela de ser sometida por segunda vez a una posible transformación alejada de fines educativos. Además, recordar la escuela desde el presente dota a las memorias de Vallivana de un nuevo significado, ya que el dolor con la que ella experimenta el inicio de la Guerra Civil se ha transformado ahora en fuerza ejemplarizante para evitar la reiteración de la destrucción de su escuela. Como Todorov propone: “El uso ejemplar [...] permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para combatir las que se producen hoy en día [...]” (2000: 32).

Al final del recorrido, Vallivana hace referencia directa a la ideología republicana vinculándola con el progreso de la escuela y a los ideales fascistas que caracterizan la dictadura con el declive de la educación democrática del pueblo español: “Le presentaremos un plan alternativo. Yo lo haré, aunque sea lo último que haga en esta vida. Esa rata fascista tendrá que pisar mi tumba antes de poner un casino en mi escuela republicana” (Moya, 2013: 68). Con la terminología empleada por Vallivana, la autora refuerza la presencia del pasado no olvidado en el siglo XXI. Un pasado que es evocado a través de las “inquietudes del presente”, lo cual permite observar el origen y el desarrollo de hechos históricos para conseguir comprender eventos análogos contemporáneos (Cubillos, 2007: 111).

La escuela no solo conecta con el pasado por su estatus institucional, sino que, a través de las experiencias de la protagonista y su exalumno, es dotada de una carga memorial transcendental. Como apunta Nora “solo es lugar de la memoria si la imaginación le confiere un aura simbólica” ([1984] 2008: 33). Por



ello, tras la visita de Vallivana y Cefe a su antigua escuela, el simbolismo del edificio traspasa lo material. Los recuerdos reavivados por los personajes en esta parada hacen una llamada al despertar y a la revisión de la memoria de la educación del pasado. Además, Moya no construye un discurso meramente nostálgico para la obra literaria, sino que dichos recuerdos son la llave para frenar la reiteración de la destrucción de aquella escuela.

### **La Residencia de Señoritas**

Nora subraya: “La razón de ser fundamental de un lugar de memoria es detener el tiempo, bloquear el trabajo del olvido [...] inmortalizar la muerte, materializar lo inmaterial para [...] encerrar el máximo de los sentidos en el mínimo de signos” (2000: 34). La segunda parada y lugar de la memoria clave en la novela que da rienda suelta a los recuerdos de Vallivana de la misma forma que apunta Nora es la Residencia de Señoritas, cuna de la educación de Vallivana donde como ella misma afirma “le enseñaron a luchar, pensar y esforzarse [...]” (Moya, 2013: 119). La Residencia de Señoritas se crea en 1915 con el apoyo de la Junta de Ampliación de Estudios y bajo la dirección de María de Maeztu, con el objetivo de desarrollar y modernizar la educación de la mujer. Está enfocada a jóvenes mayores de 16 años interesadas en cursar estudios universitarios, estudios superiores o la obtención de una cultura general. A través de cursos de una amplia variedad de disciplinas incluidas la física, la literatura o los idiomas tiene un papel fundamental en el desarrollo de la educación para las mujeres (Capel, 2009: 157).

A comienzos de 1920 son veintiuna las mujeres matriculadas en universidades españolas y veintinueve las que estudian en la Escuela Superior de Magisterio (Capel, 2009: 157). Una realidad que se refleja en el escaso número de alumnas, apenas treinta, que reside en la Residencia de Señoritas en 1921. Con el mayor acceso de las mujeres a la universidad, la cifra se multiplica hasta llegar a ser doscientas noventa y siete residentes a finales de 1935. La apertura de la Residencia de Señoritas proporciona los recursos necesarios para emprender carreras universitarias aún cuando la presencia de las mujeres en las universidades es mínima (Vázquez, 2015: 324-325). Con la



llegada del régimen franquista, la Residencia madrileña se convierte en el colegio mayor Santa Teresa de Jesús y pasa a ser dirigida por Matilde Marquina, miembro de la Sección Femenina de la Falange española en 1940 (Vázquez, 2015).

Vallivana regresa a la Residencia de Señoritas con la finalidad de reanudar la “revolución social e intelectual” que comienza cuando es estudiante. En la visita de Vallivana al edificio de la Residencia de Señoritas, la protagonista revive introspectivamente un sinfín de memorias evocadas por el espacio recorrido. Destaca su fundadora, María de Maeztu, estudiante de magisterio, maestra, pedagoga, directora de la Residencia y una de las figuras más relevantes de la historia de la educación española. No obstante, la represión y el exilio a los que se enfrenta con el régimen franquista propician el olvido de su figura y su labor profesional de la memoria histórica del país.

La relación entre María de Maeztu y Vallivana marca la vida de la protagonista, con ella empieza un proceso educativo regido por los valores de respeto y libertad que la directora infunde en la Residencia. En sus memorias, Vallivana narra la historia de María de Maeztu y su lucha en el campo educativo; recuerda cómo los señoritos se burlan de ella por asistir a examinarse a la Universidad de Salamanca y sus viajes pioneros por el mundo con el apoyo de la Junta de Ampliación de Estudios por diversos países de Europa, “estudiando modelos educativos, dando conferencias [e] interesándose por las ideas más modernas” (Moya, 2013:138). Destaca su colaboración con una amplia red de instituciones como el *International Institute for Girls* y la Residencia de Estudiantes de Madrid. A través de una narración personal sobre la que es su directora, Vallivana rememora la figura de María de Maeztu poniendo en relevancia su papel en la historia de la educación de España. En sus memorias, Vallivana recuerda la historia de María de Maeztu y su lucha en el campo educativo en una narración que opera de altavoz para relatar su biografía visibilizándola.

Conocer el pasado, iluminarlo señalando sus sombras, es una forma de rehabilitar a quienes las padecieron, de devolverles, aunque sea de manera simbólica, la memoria y



la dignidad que el pasado, en su aspecto más sombrío, les arrebató o denigró [...] (Fernández, 2016: 251).

Son muchas las académicas que han dado voz a la historia de la Residencia de Señoritas, cabe destacar a Carmen de Zuleta con su libro *Ni convento, ni college. La Residencia de Señoritas* (1993) o Raquel Vázquez Ramil con *Mujeres y educación en la España contemporánea: la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid* (2102). Recientemente, las investigadoras Josefina Cuesta, María José Turrión y Rosa María Merino homenajearon a todas aquellas mujeres vinculadas a la Residencia de Señoritas su libro *La Residencia de Señoritas y otras redes culturales femeninas* (2015). Desde una perspectiva pluralista visibilizan figuras femeninas claves en la historia de la institución: Victoria Kent, María de Maeztu, María Zambrano, Maruja Mallo o Juana Moreno.

Unido a la visita de Vallivana a la Residencia Señoritas, la protagonista rememora la creación del Lyceum Club, descrito como “el espacio de emancipación de la mujer cultural y política” (Nash, 2012: 38). Entre sus fundadoras se encuentran intelectuales de ideologías plurales como “María de Maeztu, Victoria Kent, Isabel Oyarzábal, María Lejárraga, Zenobia Camprubí, Mabel Rick, Amalia Galarraga, Aurora Lanzarote, Encarnación Aragoneses y Trudy Graa” (Aguilera, 2011: 68). Estas mujeres promueven la creación del Club a través de tres principios fundamentales: la “oportunidad” de la mujer de adquirir un nuevo rol en la sociedad, la “necesidad” de la mujer de obtener un papel protagonista y la creación de un espacio de “sociabilidad femenina” (2011: 66).

Pese a ser una de las entidades femeninas del siglo XX con mayor reconocimiento, sus diez años de historia no son conocidos en su totalidad, ya que en la actualidad tenemos una imagen fragmentada de lo que ello constituye (2011: 65). Los recuerdos de la protagonista permiten conocer e imaginar a la lectora o lector todo aquello que no es recogido por los “archivos oficiales” por no haber sido considerado relevante o por pertenecer al bando enemigo del régimen (Rigney, “Monuments”, 2004: 374). Elena Moya se adentra en la historia de la Residencia de Señoritas y del Lyceum Club a través de las experiencias de la protagonista; a pesar de no ser una figura verídica, la creación de una



perspectiva histórica conlleva a una nueva reflexión sobre la memoria. Como apunta Erll, la obra de ficción construye “nuevas ofertas de sentido” (2012: 204) a través de versiones alternativas. Con ello, ofrece no solo “el potencial de la formación de la memoria”, sino “el potencial de la reflexión de la memoria” (2012: 226).

En la narración sobre el Lyceum Club, Moya señala cómo “esas mujeres dieron pasos de gigante sin apenas ayudas ni precedentes” (2013: 139), “muchas de las grandes mujeres de la República, se perdieron en un largo y penoso exilio sin que nadie se hubiera preocupado de guardar o promocionar su memoria” (2013: 243). La visita de Vallivana a su antigua Residencia no simboliza un mero viaje nostálgico por la institución que marca su trayectoria profesional, sino una parada por la institución donde le enseñan a cuestionar y a luchar por el progreso del país. Vallivana regresa a este lugar de la memoria con la finalidad de reanudar la “revolución social e intelectual” que comienza cuando es estudiante. A través de la recuperación de una anterior “revolución” histórica para hacer frente a una crisis en el presente, Moya enfatiza la necesidad de interacción entre el pasado y el presente. El pasado cobra significado al ser revivido por Vallivana creando “un espacio en que experiencias pasadas y experiencias que van a suceder convergen” (Assmann y Conrad, 2010: 62). La misión de Vallivana de salvar la escuela republicana trae de vuelta la revolución vivida en la Residencia de Señoritas para interpretar las claves de la historia de la lucha educativa y crear un futuro que reanude dicha revolución.

### **El bar La Venencia**

Vallivana reúne a sus antiguas compañeras en busca de una solución común. Reunión que culmina con uno de los encuentros fundamentales para la novela, el protagonizado por Vallivana y la estadounidense Sam Crane, nieta de Louise Crane, a quien Vallivana conoce de joven durante su estancia en la Residencia de Señoritas. Louise Crane, hija de la fundadora del MOMA, Josephine Crane, es conocida por su entrega cultural y política en el siglo XX. Trabaja con la CIA para la elaboración de actividades culturales de la mano de artistas de Latinoamérica y colabora con intelectuales traspasando las fronteras



estadounidenses entre las que destacan Victoria Kent, Gabriela Mistral, Elizabeth Bishop y Pilar de Madariaga. Además, es una figura clave en el exilio de muchos hombres y mujeres españoles a los que da visibilidad a través de la revista *Ibérica por la Libertad* entre 1954 y 1974 (Delgado, 2020).

El encuentro entre Vallivana, contemporánea de Louise Crane y la nieta de esta, Sam Crane, representa el vínculo entre dos generaciones que comparten recuerdos de un mismo pasado. Vallivana ha sido testigo de los acontecimientos del siglo XX y Sam describe el pasado sintiendo cada detalle debido a la herencia histórica recibida a través de la memoria de su abuela. Para describir la transmisión de experiencias entre generaciones que llegan a convertirse en memorias propias por la intensidad de la memoria transmitida, Marianne Hirsch se refiere al término “posmemoria”. Señala cómo ante la desaparición de los testigos directos del pasado, perpetúa “una conexión viva” con dichos recuerdos en las segundas o terceras generaciones que actúan de “guardianes” de pasados “traumáticos y personales” (2008: 104). Sam Crane conoce el pasado a través de los recuerdos que son expresados por su abuela; como muestra la novela, es un pasado cuyo impacto es visible en el presente desde donde se recuerda (2008: 107).

Juntas, Vallivana y Sam, visitan un tercer lugar de la memoria, el bar “La Venencia”, donde Vallivana acude con sus amigas de la Residencia después del teatro en su juventud. Históricamente quizás no es el lugar más emblemático que visitan, pero como expresa Nora, los lugares de la memoria son todos aquellos espacios dotados de recuerdos que son visitados con una intención memorial ([1984] 2008: 34). Vallivana y Sam hacen de este espacio un lugar íntimo en el que ambas recuerdan la vida de Louise Crane, su vinculación con la Residencia de Señoritas, su relación con Victoria Kent y el marco temporal que rodea dichas memorias. A través del intercambio de sus palabras en la narración, las protagonistas hacen a los lectores testigos de sus propias experiencias, abriendo para ellos una ventana a través de la cual observar el pasado siglo XX. Como Erll subraya, la obra de ficción hace creer al lector que está siendo testigo de los eventos acontecidos, una capacidad única que les permite conectar con la memoria histórica desde una perspectiva personal (2012: 228).



Adentrarse en el pasado de Louise Crane a través de las experiencias narradas por Vallivana desde este lugar de la memoria impulsa a Sam a unirse a la lucha de la protagonista con el fin de mantener viva la memoria de su abuela y de todas las mujeres que lucharon por el progreso del país a través de la educación de la población española. La unión de dos generaciones vinculadas por el deseo de mantener el legado del pasado es una de las claves fundamentales para salvar la escuela de Morella en la novela.

### **El monte de Morella**

El recorrido por el pasado histórico de España a través de las memorias que diversos lugares evocan en la protagonista finaliza con un último lugar de la memoria, el monte de Morella. Esta última parada es la etapa más difícil de recordar para Vallivana. Por ello, la autora divide la visita de este “lugar de la memoria” en dos partes. En una primera parada, Vallivana hace de guía por Morella para estudiantes de Eton College y su profesor Charles, quien visita el pueblo sin conocer su vínculo con Vallivana. Al final de la novela el lector o lectora, así como el propio Charles, averiguará que se trata de su hijo, a quien Vallivana dejó al cuidado de su padre para dedicarse a la lucha política. Juntos visitan una cueva natural en la parte trasera de una de las montañas del pueblo en la que Vallivana viaja hacia 1938, en plena Guerra Civil. Cuenta como en sus años de maestra aquella cueva es el escondite al que huye de los bombardeos y tímidamente hace una referencia sobre las experiencias vividas por las maestras y la población rural durante el conflicto bélico.

En una segunda visita, esta vez más privada y solo con la presencia de Charles, Vallivana recorre los montes adentrándose en sus recuerdos más dolorosos sobre el final de la Guerra Civil, profundizando en los años en los que permanece escondida junto con un gran número de personas que se refugian en los montes de España huyendo de la opresión del dictador. La victoria del régimen franquista persigue y condena a todo aquel afín al gobierno republicano. Ante la inminente represión, parte de los derrotados buscan refugio en los montes. En la clandestinidad, los entonces conocidos como maquis permanecen escondidos y empiezan a organizar guerrillas cuya actividad no es muy extensa



debido al totalitarismo y a la tiranía ejercida por el nuevo régimen<sup>2</sup> (Moreno, 2001: 111).

El tono personal y emotivo con el que Vallivana relata los episodios relacionados con la guerra y la dictadura, así como el retrato del dolor experimentado permite la creación de memorias íntimas y una versión del pasado “humanizada” que pone en relevancia la visión y los sentimientos de los protagonistas históricos anónimos (Cartmell et al, 2001). Dichas memorias convierten el “lugar de la memoria” en un “teatro de experiencias” (Rigney “Mediator”, 2008: 92) al que la lectora o lector puede asistir a través de la lectura. Se forma así con puente entre el pasado histórico y el presente (Rigney “Mediator”, 2008: 93).

La elaboración ficticia del personaje de Vallivana personifica con frecuencia partes de la historia silenciada de las maestras de la República. Un ejemplo de ello es la narración de las experiencias de Vallivana como guerrillera en el monte a través de la cual la novela da voz al bando de los vencidos. Según investigaciones de Secundino Serrano, un centenar de mujeres se une a los casi seis mil hombres que forman parte de grupos guerrilleros conocidos como maquis (cit. en Yusta, 2015). No obstante, se desconoce la cifra de todas aquellas que de forma clandestina o pública apoyan y colaboran con la guerrilla desde los pueblos y en los mismos montes; su acción apenas se recuerda en la historiografía de España, a pesar de que dichas acciones les cuestan la cárcel o incluso la muerte a muchas de ellas (2015: 175)<sup>3</sup>. Junto a Moya son mucho los escritores y cineastas que apuestan por visibilizar lo vivido por mujeres anónimas. Destaca la novela *La Voz dormida* (2002) de Dulce Chacón, posteriormente llevada al cine en el que el pasado es contado por mujeres dentro

---

<sup>2</sup> La cifra de huidos es imprecisa ya que la Guardia Civil no empieza a recopilar datos hasta 1943 (Moreno, 2001: 114). En el artículo “Huidos, caídos y guerrilla: una década de rebeldía contra la dictadura”, Francisco Moreno recoge una aproximación del número de personas que huyen a los montes de España una vez comienza la dictadura franquista.

<sup>3</sup> Actualmente contamos con escasos testimonios sobre las mujeres de la guerrilla. Mercedes Yusta narra el relato expuesto por las guerrilleras Consuelo Rodríguez, Esperanza Martínez y Remedios Montero en el artículo “Con armas frente a Franco. Mujeres guerrilleras en la España de Posguerra”. A su vez, la filóloga Aurora Marco recopila la historia de seis guerrilleras gallegas; investigación que posteriormente es llevada al cine por su hijo Pablo Ces en el documental “Las Silenciadas” (cit. en Torres, 2012).



del interior de una cárcel o la película *La trinchera infinita* (2019) dirigida por Jon Garaño, Aitor Arregi y José Mari Goenaga, que muestra cómo la mujer de un perseguido político esconde y ayuda a su marido frente al régimen franquista.

En cuanto al dolor plasmado en este último lugar de la memoria, Vallivana no lo recuerda desde una perspectiva superada sino de sufrimiento (Lauge, 2016: 24). Dicho dolor provoca que la lectora o lector no conozca las vivencias sobre la Guerra Civil, su vinculación con Charles y el exilio de la protagonista hasta el final de la novela, cuando Vallivana decide enfrentarse a su pasado para evitar que este tenga control sobre ella y acabar así con su silencio. Son secretos que salen a la luz debido a que el personaje del alcalde Vicent, conocedor de sus vivencias, intenta traer de vuelta para amenazarla con él. Solo cuando la protagonista confronta su pasado, tiene la fuerza necesaria para enfrentarse a Vicent. Una vez más, hacer frente al pasado y acabar con los silencios que vuelven de forma amenazante permite encontrar la clave para luchar en el presente (Todorov, 2000: 32).

### **Conclusión**

El historiador Peter Burke destaca cómo las recientes revisiones de carácter feminista sobre el silencio impuesto al papel de las maestras en la historia “ha tenido implicaciones para la historia cultural [desenmascarando] los prejuicios masculinos por destacar la contribución femenina a la cultura, prácticamente invisible en el gran relato tradicional” (2005: 66). La obra literaria narrada por Moya se adentra en la historia de las maestras desde la mirada íntima de una de ellas, lo cual permite la reflexión y rememoración de su figura. A través de cuatro lugares de la memoria esenciales para la historia de principios del siglo XX, el pasado se recupera con el objetivo de evitar la reiteración de la destrucción de la escuela. Así, la memoria del pasado conlleva a la protagonista a entender las claves para no permitir que la historia se repita, visibilizando a su paso a todas aquellas mujeres cuya historia se confinó al olvido, ya que como afirma Roig: “Alguien dijo que recordar es vivir dos veces. Y eso es tan cierto como que el olvido es una doble muerte” (2013: 17).



Elena Moya responde en su narración a las tres características que destaca Erll para considerar la literatura como medio constructor de memoria: el libro físico almacena recuerdos históricos que aportan un relato reflexivo sobre el pasado siglo XX a la cultura, es evocador y puede ser considerado como “medio de circulación” por su aporte innovador e intimista sobre la vida en el siglo XX desde el enfoque en la historia de una maestra anónima (2012: 213).

La novela culmina con la victoria de Vallivana y la reconstrucción de la escuela de Morella en la que confluyen el pasado, el presente y el futuro de la protagonista. La recuperación del pasado permite reemprender la labor educativa de la Residencia de Señoritas en el presente y el futuro de Morella. Se crea una escuela que rememora los ideales y valores de la institución madrileña, a través de la cual se revive la memoria de aquellos y aquellas que dieron su vida por el progreso del país. El viaje emprendido hacia una época anterior para buscar las claves que logren la recuperación de la escuela permite a Vallivana la rememoración de su pasado y la culminación de una lucha por evitar el olvido de sus memorias. A lo largo de la novela, Vallivana recupera recuerdos del siglo anterior para una lucha presente con una mirada hacia el futuro del país, siempre a través de una única arma, la educación.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Juan (2011). “Las fundadoras del Lyceum Club femenino español”, *Brocar*, n.º 35, pp. 65-90.
- ASSMANN, Aleida, CONRAD, Sebastian (2010). *Memory in a Global Age. Discourses, Practices and Trajectories*. Londres: Palgrave Macmillan.
- BALLARÍN, Pilar (1999). “Maestras, innovación y cambios”, *Instituto de Estudios de la Mujer*, vol. 6, n.º 1, pp. 81-110.
- BURKE, Peter (2005). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Piados.
- CAPEL, Rosa M.<sup>a</sup> (2009). “Patrimonio en la escuela. El archivo de la residencia de señoritas”, *CEE Participación Educativa*, n.º 11, pp. 156-161.
- CARTMELL, Deborah *et al.* (2001). *Retrovisions. Reinventing the Past in Film and Fiction*. Londres: Pluto Press.
- CUBILLOS, Marcela (2007). “Transitando entre historia y literatura. Recuperar la pasión por el pasado y el laberinto de la soledad”, *Logos*, n.º 17, pp. 106-115.
- DELGADO, Miguel A (2016). “Victoria Kent y Louise Crane, el amor que desafió al Franquismo”. En



- [https://www.elespanol.com/cultura/historia/20160701/136736897\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/historia/20160701/136736897_0.html)  
[Fecha de consulta: 22 de enero de 2022].
- ERLL, Astrid (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo: estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- FERNÁNDEZ, Donato (2016). "La crisis económica española: una gran operación especulativa con graves consecuencias", *Estudios Internacionales*, n.º 138, pp. 119-151.
- FLECHA, Consuelo (2005). "Maestras que dejan huella". En *Treinta retratos de maestras*. Madrid: Cuadernos de Pedagogía.
- HIRSH, Marianne (2008). "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, vol. 29, n.º 1, pp. 103-128.
- LAUGE, Hans (2016). "Modes of Remembering in the Contemporary Spanish Novel", *Orbis Litterarum*, vol. 71, n.º 4, pp. 265-288.
- MARTÍNEZ TEN, Luz, HERRERO LINARES, Carmen (2016). "La educación en la Segunda República", *FETE-UGT*. En [https://laescueladelarepublica.es/wp-content/uploads/2016/09/Unidad\\_didactica\\_secundaria2.pdf](https://laescueladelarepublica.es/wp-content/uploads/2016/09/Unidad_didactica_secundaria2.pdf) [Fecha de consulta: 22 de enero de 2022].
- MENDOZA, Jorge (2011). "Dos materiales a la memoria colectiva: cine y literatura", *El alma pública*, pp. 82-93.
- MORENO, Francisco (2001). "Huidos, maquis y guerrilla: una década de rebeldía contra la dictadura", *La represión bajo el franquismo*, n.º 43, pp. 11-137.
- MOYA, Elena (2013). *La maestra republicana*. Madrid: Novoprint.
- NASH, Mary (2012). "Las mujeres en el último siglo". En Oliva María Rubio e Isabel Tejada (eds), *100 años en femenino. Una historia de las mujeres en España*. Madrid: Acción Cultural Española, pp. 25-52.
- NORA, Pierre (2008). *Lieux de mémoire*. Traductora Laura Masello. París: Trilce.
- RAMOS, Sara (2006). "Control y represión. Estudio comparado de los resultados de la depuración del magisterio primario en España", *Revista Complutense de Educación*, vol. 7, n.º 2, pp. 169-182.
- RIGNEY, Ann (2004). "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory, and the case of Jeanie Deans", *Poetics Today*, vol. 25, n.º 2, pp. 361-396.
- RIGNEY, Ann (2008). "Fiction as a mediator in National Remembrance". En Stefan Berger, Linas Eriksonas y Andrew Mycock (eds.), *Narrating the Nation*. New York: Berghahn Books, pp. 79-96.
- ROIG, Montserrat (2013). "La recuperación de la palabra". En Antonina Rodrigo (ed.), *Mujeres Olvidadas. Las grandes silenciadas de la República*. Madrid: La esfera de los libros, pp. 13-26.
- TODOROV, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TORRES, María (2012). "Las guerrilleras silenciadas", *Los ojos de Hipatía*. En <https://lhistoria/las-guerrilleras-silenciadas/> [Fecha de consulta: 4 de marzo de 2022].
- YUSTA, Mercedes (2015). "Con armas frente a Franco. Mujeres guerrilleras en la España de posguerra", *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas*, pp. 175-195.



VÁZQUEZ, Raquel (2015). “La Residencia de Señoritas de Madrid durante la II República: entre la alta cultura y el brillo social”, *Espacio, tiempo y educación*, vol. 11, n.º 1, pp. 323-346.

# Diablotexto *Digital*



**Mulheres no romance brasileiro  
de 1930: aporias da vida pública**

*Women in the Brazilian novel  
of 1930: aporias of public life*

**SIMONE ROSSINETTI RUFINONI**  
**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
[siruf@hotmail.com](mailto:siruf@hotmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-7915-8913>

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2022  
Fecha de aceptación: 22 de noviembre de 2022

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 120-153  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25189  
ISSN: 2530-2337



**Resumen:** El estudio se detiene en seis novelas brasileñas da década de 1930: *Parque Industrial* (1930), de Patrícia Galvão; *Os Corumbas* (1933) e *Rua do siriri* (1937), de Amando Fontes; *Caminho de pedras* (1935), de Rachel de Queiroz; *A estrela sobe* (1937), de Marques Rebelo e *Lapa* (1936), de Luís Martins – a partir de la presencia de la figuración de la mujer en la vida pública. El recorrido que parte de las promesas de emancipación culmina en la prostitución aprehende el sentido colectivo de las trayectorias individuales, signo de la inoperancia del estatuto del sujeto burgués mujer entre las disposiciones de la casa y de la calle.

**Palabras clave:** Novela moderna brasileña; personajes femeninos; relaciones entre lo público y lo privado en la novela

**Abstract:** The study focuses on six Brazilian novels from the 1930's – namely: *Parque Industrial* (1930), by Patrícia Galvão; *Os Corumbas* (1933) and *Rua do siriri* (1937), by Amando Fontes; *Caminho de pedras* (1935), by Rachel de Queiroz; *A Estrela sobe* (1937), by Marques Rebelo and *Lapa* (1936), by Luís Martins – based on the presence of women in public life. The path that from the promises of emancipation culminates in prostitution, captures the collective meaning of individual trajectories, a sign of the status's inoperability of the bourgeois subject woman between the orders of the house and the street.

**Key words:** Brazilian modern novels, female characters, relations between public and private novel.

A Roberta Andressa Villa Gonçalves (*In memoriam*)

CAPACHO

*Home  
sweet  
rua*

Ana Martins Marques

**Mulheres na janela**

Na história da pintura é contumaz o motivo da “mulher na janela”. O topos oferece uma galeria ampla que, do centro à periferia, faz emergir grandes referências da história da arte, como é o caso de “As duas mulheres na janela”, de Bartolomé Estebán Murillo ou de “Senhora escrevendo uma carta e sua criada” e “Menina lendo uma carta em uma janela aberta”, ambas de Johannes Vermeer<sup>1</sup>. A sugestão retorna com variantes: na primeira as expressões das mulheres entremostram o que se passa fora, dando a ver uma vivência que lhes foi negada; no segundo caso, a janela parece ser a luz do mundo. Na modernidade, o assunto reveste-se de outras tonalidades –com Matisse, Hooper, Dalí. A pesquisa orientada para esse tópico fornece farto material de análise e permite uma constatação: a escolha recorrente registra a figura feminina para dentro da casa e a vida pública comparece de modo distante e fortuito, emoldurada pela janela. Peças do repertório desse motivo pictórico servirão como pórtico de entrada e, ao final, como arremate para esta abordagem acerca do temário da mulher no romance brasileiro de 1930.

No caso brasileiro, observe-se duas pinturas de autoria feminina que retratam mulheres –para evocar a constância do tema, bem como a continuidade histórica da problemática, tomadas a momentos diferentes do período dos romances que aqui serão trabalhados: “Mulher sentada em frente à escrivaninha” (1890), de Abigail de Andrade, e “Mulher olhando na janela” (1950), de Djanira<sup>2</sup>. Na primeira, o retrato da escritora, vulto que sugere a atividade intelectual, escreve mirando o que está fora do domínio familiar; na

---

<sup>1</sup> Ver anexo: figuras 1, 2 e 3.

<sup>2</sup> Ver anexo: figuras 4 e 5.



segunda, a figura estática observa a vida que pulsa, da qual se encontra, em certa medida, apartada. Tão perto, tão longe: o desejo mora na rua; a vida circunscreve-se aos limites da casa.

Ao ler o mundo, as artes do espaço e do tempo dizem muito sobre os lugares historicamente destinados à mulher. No domínio da vida comum que lhe é, em maior ou menor grau, interdito, situam-se o trabalho, a cultura, o corpo – liberdade, expressão, sexualidade.

As prerrogativas de autonomia e de inserção social tributárias do advento da sociedade burguesa – fundadas na economia de mercado, com venda livre da força de trabalho e igualdade jurídica – esbarram nas condições históricas específicas da questão feminina, cuja marginalização encontra justificativas não só sociais, como também biológicas, religiosas e, inclusive, místicas. Tanto em países de capitalismo dito central, quanto nos periféricos, a situação da mulher traz impedimentos específicos, que crescem à sociedade de classe, resíduos insuperados de dependência e discriminação (Saffioti, 2013: 46)<sup>3</sup>. Há quem considere, inclusive, que a condição feminina detém precedência sobre todas as demais formas de escravidão (Saffioti, 2013: 131)<sup>4</sup>.

A sociedade burguesa, necessitando de mão de obra livre, estabelece a igualdade formal de seus membros. A instauração do novo regime político leva aos homens de todas as camadas sociais as capacidades civis e políticas que, no plano formal, significam o reverso do regime feudal. A nova ordem social, instituída sob a bandeira da igualdade, liberdade e fraternidade, negou, entretanto, parcialmente, seus princípios. Na medida em que se tratava de uma sociedade de classes, o princípio da igualdade entre os homens permanecia válido apenas no plano jurídico; de fato, diferenças gritantes anulavam a igualdade formal. No que tange aos sexos, a sociedade competitiva não fez senão dilatar as diferenças entre homens e mulheres. Na sociedade feudal, a servidão atingia homens e mulheres; na sociedade capitalista que se constituía, além da persistência dos costumes que inferiorizavam socialmente a mulher, as leis davam a esta última tão somente a liberdade imprescindível para que ela pudesse vender livremente sua força de trabalho. Ao contrário do que se crê, as primeiras sociedades capitalistas, durante o longo período de seu desenvolvimento e maturação, não diminuíram as diferenças entre

<sup>3</sup> “É por isso que, começando-se pela colocação e discussão dos problemas da mulher nas sociedades competitivas em geral, problemas estes sempre referidos empiricamente através do recurso aos dados fornecidos pelas nações capitalistas desenvolvidas, passa-se a discutir as mesmas questões no Brasil, país cuja economia não realizou ainda plenamente a etapa industrial, mas cujo fundamento se identifica com o das economias avançadas, para então chegar-se a recolocar aqueles problemas, avançando-se algumas soluções teóricas, no contexto amplo do sistema inclusivo”.

<sup>4</sup> Auguste Bebel na citação de Heleieth Saffioti: “a mulher foi o primeiro ser humano a ser submetido à escravidão. Ela foi escrava antes que o escravo o fosse” (Saffioti, 2013: 131).



os sexos, mas aumentaram-nas. Aos homens do povo foram conferidos, pelo menos formalmente, os direitos políticos que lhes permitiam participação na vida pública. A mulher, entretanto, assiste a pequena ampliação de seus horizontes sociais: já se distancia do lar para desempenhar uma atividade ocupacional, mas continua impedida de participar da vida pública. (...) A constituição da sociedade de classes não representou, portanto, para os elementos do sexo feminino, meramente um refinamento das técnicas de dominação de uma classe por outra. O alargamento das liberdades humanas foi processo que atingiu escassamente a mulher, independentemente da classe social a que pertencesse. Em última instância, sua pertinência à categoria sexo feminino impôs-lhe viver sua condição de classe de modo diverso do homem (Saffioti, 2013: 160-161).

No contexto local, a deterioração paulatina da ordem escravista-senhorial associada ao processo de urbanização, em curso desde o século XIX, e de industrialização, intensificado pela Revolução de 1930 (Pena, 1981: 91-94, 121) (Saffioti, 2013: 255), abriu às mulheres, guardadas as devidas ressalvas, as portas do mundo público.

No século XIX, a vida da mulher da camada senhorial sofria algumas modificações à proporção que se intensificava o processo de urbanização. Embora nenhuma alteração profunda se tivesse produzido em sua posição social, já não vivia reclusa na casa-grande. O ambiente da cidade propiciava mais contatos sociais nas festas, nas igrejas, nos teatros. A família patriarcal perdia sua dimensão rígida, permitindo à mulher desenvolver certo desembaraço de atitudes (Saffioti, 2013: 251)<sup>5</sup>.  
(...)

Com a urbanização e a industrialização, a vida feminina ganha novas dimensões não porque a mulher tivesse passado a desempenhar funções econômicas, mas em virtude de se terem alterado profundamente os seus papéis no mundo econômico. O trabalho nas fábricas, nas lojas, nos escritórios rompeu o isolamento em que vivia grande parte das mulheres, alterando, pois, sua postura diante do mundo exterior (Saffioti: 256).

Embora com objetivos e nuances diversas, tanto o Modernismo dos anos de 1920, quanto o romance de 1930 delinearão imagens do Brasil moderno e industrial. A voragem mítica da primeira fase e, no chamado segundo momento do Modernismo, a denúncia do desvalimento nas regiões mais atrasadas do país, não implicou recusa em retratar a aventura do desenvolvimento. A

---

<sup>5</sup>. Como se sabe, o assunto foi tratado, de modo pioneiro, por Gilberto Freyre, em *Sobrados e mucambos*: “Foi no Rio de Janeiro, Corte, primeiro dos vicerreis, depois do regente e do rei, e finalmente do imperador, que a mulher começou a aparecer aos estranhos. Mas aos poucos. Em 1832, um viajante ainda se queixava das casas de ‘muros altos, janellas pequenas e portas ainda mais estreitas’ onde um estrangeiro dificilmente poderia penetrar porque ‘lá dentro imperavam maridos ciumentos e brutaes’. Maria Graham notara, alguns anos antes, que moça solteira nem às festas de casamento comparecia. E o comandante La Salle debalde procurou mulheres da sociedade nos passeios públicos e nas ruas do Rio de Janeiro. Elas principiaram a aparecer de rosto descoberto nos bailes e nos teatros” (Freyre, 2004: 145).



experiência do trabalho livre, com o cortejo de novas figuras da cidade moderna, destacará sobretudo o operário, mas também o imigrante, os pobres-diabos de toda sorte e outros tipos sociais alocados na esfera da marginalidade. Entre estes, insere-se, também, a figuração da mulher<sup>6</sup>.

O país que sai do confinamento da casa, a ecoar a sociabilidade escravista, – coroada pela tríade grande propriedade, família e moral religiosa – olha para a experiência moderna, cujo palco é a paisagem urbano-industrial da cidade. O processo de modernização contraditória orienta a dicotomia casa *versus* rua como espaços que se amoldam aos papéis destinados aos gêneros: à mulher, a reclusão; ao homem, as novas possibilidades que se descortinam. O espaço público nasce masculino: a *rua* inaugura-se avessa à mulher<sup>7</sup>.

De fato, a situação da mulher era subordinada dentro da família, da produção e da sociedade. A família consistia nos seus limites de atuação; numa sociedade que dividiu o mundo entre o público e o privado, estar confinada ao privado implicou em perda do poder sobre a organização coletiva do mundo. Mesmo quando trabalhadora, e ela o foi na economia do século XIX, como escrava, como proletária, como prostituta, como dona de casa, a sua participação foi ordenada segundo seu *status* no mundo privatizado da família.

(...) dentro das famílias retraduzia-se a divisão do mundo entre o público e o privado; os controles dos mecanismos públicos eram masculinos – a produção e a política; o encargo dos mecanismos privados eram femininos – a reprodução, o cuidado das crianças, dos doentes, dos velhos, a produção de comida para o consumo familiar, a lavagem das roupas, a decoração e arrumação do espaço físico da casa. O pai, o marido, o irmão e os filhos mediavam as relações entre as mulheres e o domínio coletivo da sociedade (...) (Pena, 1981: 90).

Nesse percurso, uma série de romances que focalizam a experiência da vida compartilhada, da convivência no espaço possível da igualdade e do dissenso da luta social, escolhe narrar a cidade sob o crivo das mulheres. No romance de 1930, no campo do trabalho coletivo, as operárias têxteis estarão

---

<sup>6</sup> Luís Bueno considera a figuração da mulher no romance de 1930 como uma das modalidades do que chama de “figuração do outro” (Bueno, 2006: 283-332).

<sup>7</sup> “As desigualdades entre as funções desempenhadas por homens e mulheres, que os identificaram ou com a rua ou com a casa, não vieram desacompanhadas de uma valorização cultural. Isto é, as atividades masculinas foram mais reconhecidas que as exercidas pelas mulheres, razão pela qual foram dotadas de poder e de valor. O trabalho era o que de fato concedia poder ao marido, assim como lhe outorgava pleno direito no âmbito familiar, ao mesmo tempo que o tornava responsável, ainda que de modo formal, pela manutenção, assistência e proteção dos seus”. (Maluf e Mott apud Sevcenko, 2006: 380-381). “Numa estrutura familiar patriarcalmente organizada, o trabalho assalariado era considerado masculino e as atividades reprodutivas, geracional, e cotidianamente, uma esfera feminina” (Pena, 1981: 196).



presentes em *Parque Industrial* (1930), de Patrícia Galvão (Pagu), e em *Os Corumbas* (1933), de Amando Fontes. Outras experiências de mulheres *na rua* despontam em *Caminho de Pedras* (1935), de Rachel de Queiroz e *A estrela sobe* (1937), de Marques Rebelo. Um segundo bloco a ser investigado compõe-se dos romances centrados na prostituição: *Lapa* (1936), de Luís Martins<sup>8</sup>, e *Rua do siriri* (1937), de Amando Fontes.

Para além da subsistência, o mundo do trabalho acena com a individuação cara aos primórdios da vivência burguesa: oportunidade para escapar à clausura pré-política da esfera familiar, de fugir à natureza – às prerrogativas biológicas, religiosas e pseudosociais condicionadas ao fator sexo – e aproximar-se da cultura; nesse sentido, as narrativas acompanham a jornada do caráter a ser historicamente construído<sup>9</sup>. De modo inverso, porém, talvez como índice da inoperância do estatuto liberal burguês no contexto local, impõe-se a recorrência de uma espécie de destino – ou como se pode ler reiteradamente no romance de Amando Fontes: *sina*. O futuro pré-traçado dos enredos possui caráter bifronte: previsibilidade conservadora afinada aos condicionamentos da velha ordem, mas também fidelidade ao impasse socialmente vivenciado.

Seria possível aventar que a formalização estética do sujeito moderno no torvelinho da vida em comum apresenta algumas tendências. Ao observar o corpus representado sobretudo pelos quatro primeiros romances citados (*Parque Industrial*, *Os Corumbas*, *Caminho de pedras* e *A estrela sobe*), contudo sem descuidar da primazia analítica que se apoia na singularidade de cada objeto, pode-se divisar certas recorrências em termos estruturais. Trata-se – na contramão da prosa de introversão, cuja linguagem cerrada e tortuosa condiz

---

<sup>8</sup> Luís Martins retornará ao tema da prostituição no romance, de caráter memorialístico, *Noturno da Lapa*, de 1964.

<sup>9</sup> “Ter um emprego significa participar da vida comum, ser capaz de construí-la, sair da natureza para fazer a cultura, sentir-se menos insegura na vida. (...) A sociedade de classes não oferece à mulher um quadro de referência através do qual suas funções possam ser avaliadas e integradas. Nesse tipo de estrutura social, a vida feminina se apresenta contraditória. Há, para as mulheres, uma necessidade subjetiva e, muitas vezes, também objetiva, embora nem sempre a primeira se torne consciente, de integração na estrutura de classes e, de outra parte, uma necessidade subjetiva e objetiva de se dar à família” (Saffioti, 2013: 96-97).



com a escrita voltada à experiência da vida no espaço da intimidade –, da tendência à formalização de tecido mais esgarçado: sintaxe paratática, discursos diretos, cortes e elipses, como se, em alguma medida e com nuances, a linguagem procurasse se acercar dos modos da vida pública – da rua.

### **Mulheres na rua**

Em *Parque Industrial*, as personagens emancipadas são operárias militantes: Rosinha Lituana e Otávia. Já em *Os Corumbas*, a frágil liberdade das operárias da família de retirantes situa-se na possibilidade de optar pelo trabalho urbano nas fábricas têxteis. Noemi, de *Caminho de pedras*, é trabalhadora no comércio local e militante. Leniza, de *A estrela sobe*, ambiciona tornar-se cantora de rádio.

O palco da ação em *Parque Industrial* é a esfera pública. Os dois primeiros capítulos desenvolvem-se como um mosaico de fragmentos da experiência coletiva. Na rua e na fábrica, o foco, qual câmera, ilumina flashes da vida moderna e das classes em disputa, desenhando o estereótipo do burguês e do proletário que colocam em funcionamento o caráter didático da obra.

Nesse caminho, cabe alinhar os condicionamentos do espaço à condição da mulher. Eventos partilhados no trabalho e nas reuniões sindicais colocam os gêneros em situação próxima, a ensaiar a igualdade prometida pela *pólis* periférica.

O romance se abre com instantâneos da vida coletiva, como o início do Segundo Capítulo, “Trabalhadoras de agulha”:

Rua Barão de Itapetininga. Sorvetes e modelos falsos no meio-dia de costureiras.

Em frente à Vienense, grandes vitrinas aveludadas onde uma echarpe verde se perde.

Elas têm uma hora para o lanche. Madame saiu de automóvel com o gigolô.

Na rua movimentada, cabecinhas loiras, cabecinhas crespas, saias singelas.

Otávia se apressa. Atravessa a rua entre ônibus, entra num café expresso, pega a xícara encardida, toma rapidamente o café. Agora a um canto, diante de um sanduíche, folheia um livro sem capa. Não percebe a população flutuante do bar que olha para ela.

– Otávia!

–Você sumiu, Rosinha! E a Fábrica?

– Desmascaramos o contramestre quando queria furar a greve. Me botaram na rua. Uns dias de fome... Me chamou de criança industriada! Filho-da-mãe!

– Pega sanduíche.

– Agora estou na Ítalo (Galvão, 2018: 21-22).



Este primeiro fragmento da série de cenas que perfazem o capítulo exemplifica procedimentos de composição. A rua, metonímia da cidade, abre o cenário. Lê-se o traço documental no nome da casa comercial (Vienense) da época, elementos que se conjugam aos hábitos e costumes de época. A sintaxe de cortes bruscos mimetiza o dinamismo que lhes é contemporâneo; a dicção modernista pinta o ambiente no qual se inserem as duas personagens cujas falas ecoam o contexto urbano e gravam a hora histórica dos temas anunciados: o trabalho, as relações interpessoais fora da família, a militância.

Postas em situação estão as três personagens. O engajamento de Rosinha e Otávia contrasta com a alienação de Corina, ilustrando etapas da (in)consciência de classe. Em torno delas, farpas que revelam a desigualdade, a injustiça e a violência carreando energias para o eco da revolta tão caro ao romance proletário. Nesse contexto, a circunstância que se pretende reter são os elementos da estetização da experiência feminina na cena pública, no universo do trabalho, fora da ambiência doméstica<sup>10</sup>.

Também em *Os Corumbas* mulher, trabalho e espaço público se encontram:

Na rua, o povo ia passando...

Madrugada. Tudo escuro ainda. Bandos e bandos de raparigas, falando alto, desciam a Estrada Nova. Dos recantos e vielas que ali desembocavam, de momento a momento, surgiam vultos apressados. Todo o bairro de S. Antônio parecia levantado, a correr para o trabalho.

Os outros arrabaldes também davam grandes levas. Do Anipum, do Aribé, do Saco, de mais longe, vinham operários.

A parte sul da cidade, para os lados do Cerro Quebrado e Fundição, fornecia numerosos contingentes.

Ainda embrulhada na sombra da noite, Aracaju ia despertando, ao ruído dos grupos que passavam, palradores.

Eram mulheres, na sua maioria. Velhas, moças, crianças. Donzelas, casadas, prostitutas. Caminhavam de mistura, em algazarra, batendo os tamancos com força na areia acamada dos caminhos, nas pedras irregulares das ruas (Fontes, 1971: 18).

---

<sup>10</sup> O capítulo compõe-se de sete blocos, assim divididos quanto aos assuntos: 1. Rua Barão de Itapetininga: abertura com a cena de rua (Rosinha e Otávia); 2. Corina costureira do ateliê; 3. Vozes anônimas das burguesas cujas roupas Corina costura; 4. Largo da Sé: volta das operárias e de Pepe para casa; 5. Corina em casa (violência doméstica); 6. Corina sai de casa; 7. Corina é deflorada; 8. Rosinha e Otávia aludem à luta. A montagem associa a alienação de Corina à queda, opondo-se à melhor sorte daquelas que possuem consciência de classe.



A cena de *Os Corumbas* delinea o grupo anônimo, a massa trabalhadora só ao final do trecho descrita como de mulheres, todas unidas diante da exploração, que independe da idade –“velhas, moças, crianças” – e da condição – “donzelas, casadas, prostitutas”. Observe-se que, nesta última sequência, ao não se arrolar algum termo genérico referente à profissão, antecipa-se a mensagem, calcada na impossível liberdade: *ou virgens ou esposas ou meretrizes* – não, porém, *trabalhadoras* ou *operárias*. À mulher estavam reservadas tão somente algumas profissões e, mesmo assim, com diversos impedimentos<sup>11</sup>. Em termos legais, a mulher estava sob o jugo do homem <sup>12</sup>.

Até certo ponto, o trabalho lhes abre alguma liberalidade de conduta em face dos apelos marcadamente patriarcais, também lhes permite a postura de afronta e negaceio que implica a recusa à cooptação sexual. De fato, a mulher fora do lar e dos afazeres domésticos, distante do pai ou marido, sozinha no espaço público e na fábrica constituem novidades da vida social sensivelmente captada pelo vezo documental da prosa de 30<sup>13</sup>.

A narrativa de *Caminho de pedras* retoma a circunstância da mulher diante do engajamento político, inaugurada pelo romance de Pagu. Na obra de Rachel de Queiroz, porém, diferentemente do otimismo de *Parque Industrial*, a militância revela seus impasses, notadamente quando a condição da mulher esbarra com os difíceis pressupostos de um mundo renovado. O enredo

---

<sup>11</sup> “É certo que, com o desenvolvimento industrial e urbano, o acesso a uma melhor escolaridade, a divulgação pela imprensa de uma participação maior das mulheres no espaço público depois da Primeira Guerra, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, o avanço do feminismo e as frequentes reivindicações das mulheres por maiores oportunidades acabaram por abrir algumas novas profissões para as brasileiras fora do lar” (Maluf e Mott apud Sevcenko, 2006: 401).

<sup>12</sup> Apesar da incursão no trabalho coletivo, o Código Civil de 1916 legitima a subalternização da mulher em face do homem. A Constituição de 1934 afirma a igualdade entre os sexos, mas a ditadura subsequente repõe as restrições anteriores. O direito de trabalhar sem autorização do marido só virá em 1943. Em relação ao histórico das disposições legais acerca do lugar da mulher (Pena, 1981: 146-150).

<sup>13</sup> No Brasil colônia, sair à rua era considerado desprestígio, como comenta Gilberto Freyre em *Sobrados e mucambos*. (Freyre, 2004: 145). Mesmo com a mudança de costumes das primeiras décadas do século XX, para as mulheres a rua era local de imoralidades e perigos como se pode ler nos dizeres da *Revista Feminina*: “(...) que a mulher sensata, principalmente se fosse casada, evitasse ‘sair à rua com um homem que não seja o seu pai, o seu irmão ou o seu marido’. Caso contrário, iria expor-se à maledicência, comprometendo não só a sua honra como a do marido”. (Maluf e Mott apud Sevcenko, 2006: 368-369).



acompanha o percurso das reuniões operárias e a história particular de Noemi, seu marido, filho e amante. A liberdade almejada não abrange a condição de gênero.

Ao apaixonar-se e deixar o marido, Noemi sente o olhar acusatório dos colegas, perde o emprego e não consegue mais trabalho. Tal situação narrativa aciona a problemática, em voga nas discussões político-partidárias, acerca da condição da mulher diante do horizonte da revolução<sup>14</sup>. Nesse caso, a protagonista não só é uma operária, como participa dos blocos que organizam o movimento social. A esse título, é emblemática a seguinte passagem do texto:

Roberto encostou, deu boa-noite. O judeu o chamou logo para contar a “última do Paulino” que, encolhido e irritado, o xingava de “galego besta”.

– Imagine que ele olhou para a atriz do cartaz e disse que a gente precisava logo começar a encrenca para ter aquelas mulheres...

Paulino pulou:

– Mentira! O que eu disse foi: quando é que a gente terá direito de olhar para uma mulher daquelas? Mas, sem escutar, o judeu pontificava:

– Entram para o movimento pensando mesmo que há socialização de mulheres... E escolhem logo as burguesinhas mais finas, de mais luxo...

Paulino, rubro e gago, abanou-lhe os queixos:

– Deixe de ser burro, galego! Pensa que só você sabe de tudo? Porque tangia cachorro na Europa, no tempo da Revolução Russa, pensa que tirou privilégio de saber de tudo? Os outros são todos burros, safados, não é?

Samuel ainda ria, com os dentes todos de fora, de boca aberta, cacarejando:

– Socialização de mulheres, ah, ah, ah!

Felipe interveio, aborrecido:

– Não irrite o outro com besteiras, Samuel. Você é pau como o diabo!

E Nascimento, no seu jeito desengonçado, sempre lutando com o cabelo, com os bolsos, inquieto, gritador, pôs-se a explicar:

– Mas é muito justo que a gente deseje boas mulheres! Por que não? É um dos privilégios do burguês, as mulheres; tomam todas, as melhores, bem tratadas, bem cheirosas. Para nós é o rebotalho... E o Paulino tem razão: queremos ter e ainda havemos de ter boas mulheres!

– Mas você fala de mulher como de presa de guerra – atalhou Felipe. – As mulheres, e as melhores delas, virão para nós naturalmente. Mas, não assim como você quer, como uma posta de carne arrancada da goela do burguês. E sim por elas mesmas, porque quererão, porque se nós desejamos mulheres, elas também desejam homens e nesse tempo nós é que seremos os homens (Queiroz, 1990: 28-29).

O raciocínio equívoco de Paulino sobre a “socialização de mulheres” baseia-se no pressuposto de que a mulher é uma propriedade. Se a luta socialista visa a eliminar os pilares da sociedade burguesa, logo a mulher

<sup>14</sup> A discussão acerca da mulher no trabalho, por parte do pensamento político-partidário de esquerda no país, acompanha a história do movimento operário. (Pena, 1981: 175-204).



também será compartilhada, como espólio de guerra<sup>15</sup>. O sonho de um mundo igualitário não abre mão do alicerce arcaico. O trecho destacado se insere no rol das discussões sobre a questão feminina nos debates das lutas operárias no país, cujos posicionamentos sobre o lugar da mulher na família assumirão, paradoxalmente, teor conservador, condizente com a ideologia patriarcal<sup>16</sup>.

*Estar na rua* implica, além da condição de trabalhadora, assumir outras vontades: frequentar um curso teórico sobre o socialismo, participar da organização pela revolução e desistir do casamento. Ao abandonar o marido em nome do amante, sustenta a difícil condição de senhora do seu desejo, em alguma medida encampando o exercício do pensamento e do corpo livres. Revolução e sexualidade parecem se conjugar em face da condição da mulher.

Tudo isso e muito mais, sobrenadava naquele instante. Sentimentos e impressões sufocados, caluniados, envergonhados, surgiam agora à luz do dia, vitoriosos, justificados, triunfantes. Podia pensar tudo, desejar tudo. Nada era proibido. Nada era pecado. *Sentia-se livre*.

A seu lado os dois homens caminhavam falando. Olhava-os com outros olhos. Eram homens, apenas. Nada os separava; ao contrário, a grande humanidade comum os unia. Roberto parecia ter compreendido os pensamentos dela e sorrindo-lhe disse:  
– está entrando por algum mundo novo, companheira? (Queiroz, 1990: 53)<sup>17</sup>

Chama a atenção que a questão da mulher em uma sociedade possivelmente socializada, seja discutida apenas pelos homens, seus companheiros de partido. Quer estejam mais solidarizados, quer mais inconscientes, cabe somente a eles se manifestar sobre o assunto.

*A estrela sobe*, de Marques Rebelo, é um romance cujo enredo gravita em torno da complexa personalidade da protagonista Leniza. Esta vive uma aventura de emancipação, a perseguir o sonho de ser uma estrela do rádio. O trabalho com tonalidades artísticas, no alvorecer da indústria do entretenimento, vale-se, fundamentalmente, do favor, da propaganda e não funciona alheio à exploração do corpo, à chantagem e à experiência de cunho sexista. Sua beleza

---

<sup>15</sup> “(...) sendo a mulher para o burguês um mero instrumento de produção e pretendendo os comunistas introduzir a propriedade comum dos instrumentos de produção, os burgueses concluem daí que se trata de estabelecer a comunidade de mulheres”. (Saffioti, 2013: 117).

<sup>16</sup> . (Pena, 1981: 175-204).

<sup>17</sup> (grifo meu).



e desassombro parecem lhe abrir portas, mas ela também sucumbirá aderindo a uma semiprostituição que lhe leva a possibilidade da independência e do prestígio e, finalmente, como golpe fatal, o afeto da mãe.

Antes, porém, de ser vítima dos condicionamentos sociais, em seu percurso, o desenho da personagem foge aos padrões: é inteligente, desbocada, insubmissa. Trata-se da mulher que ousa defender o seu desejo, mesmo que, dado seu arrojo, deixe de assumir absoluto controle dos próprios atos. É, a um só tempo, impetuosa e racional: lança-se à voragem dos sonhos e sabe calcular o funcionamento da engrenagem social.

O turbilhão Leniza foge à regra do que se espera de uma mulher, seja casadoira, seja artista, atuando como um sorvedouro ante as convenções. Desprovida de ingenuidade quanto ao toma lá dá cá no mundo do rádio, desmascara constantemente os arranjos que se assentam sobre os não-ditos. Assim, parece conduzir, até certo ponto, seu destino. Acredita, porém, no reconhecimento futuro, que virá pelo mérito e talento, o qual não só não chega como se articulará à condenação das liberdades com as quais mercadejou.

Conquanto não saiba exatamente onde quer chegar, Leniza despreza o casamento, que lhe proporcionaria lugar e distinção, e clama por autodeterminação, como se pode ler na seguinte passagem:

Ele tomou-lhe as mãos, deu-lhe umas palmadinhas:  
– Você, Leniza, é mesmo uma charada. Você irrita, mas não consente tudo. Não quer. Também não quer casar, não é?  
– Mais ou menos...  
– Parece uma coisa, não é. Parece querer uma coisa, não quer.  
– Eu engano muito.  
– Engana a você mesma. Por que, afinal, que é que você quer? Que é que você espera da vida?  
– Espero muito, ora! Mais do que supões. *Quero ser livre*, Oliveira! Dispor de mim, você não compreende? Dispor de mim. Fazer o que entender.  
– Ninguém é livre, Leniza. Tolice...  
Fora-se a exaltação de segundos. Veio uma indolência brejeira:  
– Então sou louca, meu bem.  
– Homem! Não é para se duvidar, não – rematou ele rindo (Rebello, 1998: 22-23).

Leniza possui a língua afiada, como apraz à figuração dessa suburbana irreverente, que não se curva aos papéis previsíveis, sonha brilhar como cantora



e faz da vida um jogo arriscado. Muito de sua psicologia situa-se na dinâmica cinematográfica dos diálogos, cujo caráter de disputa insufla dinamismo e instaura certo ar de vitória, mesmo que, ao cabo, ela sucumba sob o peso de forças desleais. Esta, como outras passagens da obra, traz um procedimento recorrente da narrativa, por meio do qual a personagem é desenhada: a conversa com os homens, em maior ou menor grau, seus algozes, opera como uma disputa por meio da qual fixam-se seus contornos: liberdade, sagacidade, audácia.

Noemi e Leniza contrariam os lugares e estereótipos femininos consagrados pelo patriarcado, pelo capitalismo e, inclusive, pelo movimento operário. A situação da primeira traz à baila a discussão sobre a questão feminina interna às políticas partidárias; ao tempo em que se intensificavam as lutas trabalhistas no país, o papel da mulher foi concomitantemente entendido como restrito à família, pelo Estado e pelos partidos de orientação socialista – não ao amor livre, mulheres em casa. Ambas as vozes corroboraram o conservadorismo da centralidade do papel de subordinação da mulher à família. A segunda personagem faz ruir o modelo da mulher passiva, cuja *natureza* frágil e ingênua a coloca constantemente à mercê da desonra, devendo, pois, ser salvaguardada pelos homens e pelo Estado<sup>18</sup>. Personagens de ficção que sinalizam como, para as mulheres, a aliança de patriarcalismo e capitalismo periférico tornou ainda mais inalcançável o sonho das liberdades burguesas<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Maria Valéria Junho Pena discorre sobre a adesão dos movimentos operários ao papel da mulher junto à família, o que remete à cena aqui analisada do romance *Caminho de pedras* (Pena, 1981: 204). A autora também se refere ao estereótipo da mulher passiva tal qual questionado pela personagem Leniza (Pena: 202).

<sup>19</sup> “O reconhecimento da cidadania feminina, no Brasil, consistiu sempre num processo mais longo que o da masculina. Seu direito ao voto somente lhe foi concedido após 1930; na família, sua submissão diante do elemento masculino esteve consolidada no Código Civil desde 1916 e seu caminho ao trabalho coletivo foi sempre obstruído, fosse por sua dependência na família, fosse pelas várias peças legais que restringiam seu acesso ao mercado de trabalho. As liberdades burguesas não a atingiram e o Estado, em relação a ela foi sempre autoritário. A mulher brasileira, desde o Império e, de fato, durante todo o período que estou tratando, esteve submetida na sociedade, através da legalidade de sua submissão na família e seu acesso ao mundo público se deu por meio de seu marido” (Pena, 1981: 145).



## Mulheres em casa

A galeria de personagens femininas dá proeminência àquelas que miram o mundo público, mas sabem, ou serão forçadas a reconhecer, que só a figura masculina lhes trará a tão almejada integração social. A ampliação de horizontes que lhes é interdita pela modernidade canhestra é condição para o desenvolvimento da subjetividade; o matrimônio, porém, para além dos signos de distinção almejados, parece acenar-lhes com um processo de despersonalização.

Sob o crivo do casamento, observe-se como as posturas antagônicas da matriarca Corumba, Sá Josefa (e suas filhas) e de Leniza, acabam por se encontrar: para as primeiras, casar significa a dignidade possível; para a segunda, consiste em uma convenção desprezível. Ora ambição, ora ameaça, o contrato conjugal contribui para a invisibilidade da mulher. Para os Corumbas, casar significa tudo: tonar-se *gente*:

Um ao lado do outro, em sua janela, Geraldo e Sá Josefa tinham assistido com inveja o casamento da vizinha. Não que a julgassem, por casar, liberta dos trabalhos e canseiras da existência. Sabiam mesmo, pelo que acontecera com eles próprios, que iria ter os sofrimentos aumentados.

Mas afinal, casara... Estava livre de trilhar a mesma sorte de Rosenda... O noivo era pobre. Que fosse um esmoler! Eles também não desejavam partidos ricos para as filhas. Queriam, apenas, vê-las casadas! Que depois, com os seus maridos, fossem obrigadas a lidar por todo o dia, sofressem as mais duras privações... Nada disso importava: *casadas, elas seriam gente!* Ninguém fugiria ao seu convívio: ninguém as olharia de través... E não se lhes dariam nunca os nomes, sobretudo infamantes, de “rapariga” e “mulher-dama”! (Fontes, 1971: 145)<sup>20</sup>

A passagem revela que, apesar da vida difícil, o maior anseio não reside em alcançar melhores condições de vida – o que se pode ler no flagrante da voz interior, via discurso indireto livre: “Que fosse esmoler!” –, nem tão pouco na participação no mundo do trabalho ou o acesso à cultura, que se daria com a formação da filha normalista; antes, o grande móvel de suas vidas concentra-se no ideal civilizador de integração social consoante a moral burguesa: o matrimônio. Este, com a conseqüente salvaguarda da mulher na condição jurídica de tutela, implicaria, ainda, aproximar-se dos signos de reconhecimento

---

<sup>20</sup> (grifo meu).



social dos quais as camadas mais baixas estavam alijadas<sup>21</sup>. O ideal da família pobre desvenda a crueldade do processo, contrário à autonomia: o trabalho não se faz motor de individuação, mas tão somente uma etapa anterior ao tão desejado casamento.

De modo diametralmente oposto, para Leniza, o consórcio conjugal consistiria em infortúnio, uma vez que, para ela, a felicidade se situa na esfera da realização pessoal:

Saíram. As ruas ferviam de vestimentas claras. Um Sol dourado acendia vigorosamente as fachadas. Foram andando de braço dado, parando nas vitrinas, admirando os objetos mais insignificantes. Entre terno e irônico, Oliveira apontou o casal burguês – grávida e orgulhosa, a mulherzinha ia pelo braço do marido, cheio de solicitude. Felizes, limitou-se ela a dizer. *E não tens inveja de uma felicidade assim? – perguntou Oliveira. Respondeu tranquilamente: não.* Deram, silenciosos, alguns passos. Iam de braço dado, mas era como se um glacial abismo os tivesse momentaneamente separado (Rebelo, 1998: 38)<sup>22</sup>

Leniza é, enquanto personagem dessa galeria de romances, um ponto fora da curva. A independência e o assenhoreamento de si a aproximam de Noemi, de *Caminho de pedras*. No entanto, se Noemi assume os papéis sociais atribuídos às mulheres (é casada e mãe), possui consciência de classe e orienta sua trajetória guiada pela luta social, Leniza faz da experiência uma aventura inconsequente. Sua personalidade e conduta são mais inapreensíveis, na medida em que persegue certo ideal indeterminado e titubeante, de prestígio e insurreição, alicerçado na crença em sua própria força como sujeito. Todos os atributos de coragem e arrojo não a impedem de *decair*, assim, a não obtenção

---

<sup>21</sup> “Vários preceitos do Código Civil de 1916 sacramentavam a inferioridade da mulher casada ao marido. Ao homem, chefe da sociedade conjugal, cabia a representação legal da família, a administração dos bens comuns do casal e dos particulares da esposa segundo o regime matrimonial adotado, o direito de fixar e mudar o local de domicílio da família. Ou seja, a nova ordem jurídica incorporava e legalizava o modelo que concebia a mulher como dependente e subordinada ao homem, e este como senhor da ação. A esposa foi, ainda, declarada relativamente inabilitada para o exercício de determinados atos civis, limitações só compatíveis às que eram impostas aos pródigos, aos menores de idade e aos índios” (Maluf e Mott apud Sevcenko, 2006: 375). “O processo civilizador das relações interpessoais, moldado conforme o padrão das elites, deveria ‘contaminar’ todos e de todas as classes. No âmago do sistema ordenado de acordo com aquelas regras, a família – constituída por um único ‘princípio de regulação e reprodução: o casamento’; nas franjas dessa ordem, as camadas mais baixas da população, gente a ser educada, pois era vista como cinturão da desordem e do terror” (Maluf e Mott: 391- 392).

<sup>22</sup> (grifo meu).



de êxito pontua algo como uma recorrência que faz jus à série histórica do lugar da mulher na sociedade de classes.

A experiência voraz a faz estar sempre à beira do abismo. As ilusões que carrega advém da força do sujeito livre, intensificadas pela condição de moça pobre, sem pai, proteção ou arrimo. Nesse sentido, em certa medida, lembra o que Roberto Schwarz diz sobre a reserva de Estela em face da situação de dependência em *Iaiá Garcia*: se as regras são incontornáveis, privar o dominador da concessão do benefício é proteger-se da humilhação de ter ilusões<sup>23</sup>:

Rompera com Dulce. Foi uma cena! Nem queria se lembrar. Quanta coragem precisara reunir para fazê-lo! O que ouvira, o que respondera tomada de uma fúria indomável. Deixara Dulce aniquilada. Ingrata! Ingrata!, gritara Dulce mil vezes, como se nessa palavra estivesse firmada a sua única possibilidade de defesa. Ficara insensível, atacara ferozmente: – *Paguei com meu corpo! Paguei com meu corpo!*

Usava as mesmas palavras com que Dulce em tempos a animara, é a vida! nunca mais vira Dulce. Saiu do apartamento dela disposta a se aguentar na vida custasse o que custasse. Iria se entregar ao tal dono da fábrica de calçados. E pediria ao Porto que a apresentasse quanto antes pois estava “precisando muito”; Porto achou a ideia “um tanto infame”, mas não fazia objeções – apresentaria; por peso dela, porém, Amaro Santo se achava fora do Rio, consertando o fígado cinquentenário numa estação de águas minerais e só voltaria dentro de um mês. Estava decidida:

- Você está livre, Porto?
- Livre, como?
- Sem compromisso com alguma mulher.
- Felizmente...
- Você me acha cara por seiscentos mil réis por mês, durante um mês?
- Como?! – fez ele surpreso.
- Quero ser tua amante um mês. Um mês só. Enquanto o bestalhão do Amaro não volta. Acha caro?
- Não. Barato. Baratíssimo – (estava assombrado!)
- Pois sou tua.
- Achava-se no gabinete de Porto. Ela levantou-se da cadeira e sentou-se no colo dele, que a beijou com uma certa ternura, com a ternura de quem beija uma criança travessa:
- Maluquinha! (Rebelo, 1998: 88)<sup>24</sup>

No caso de uma cantora de rádio, o obséquio encerra os favores sexuais. Ela sabe que a carreira depende do usufruto de sua beleza, quanto a isso não tem ilusões; as têm, contudo, ante as potencialidades de sua personalidade e talento. No trecho, ela, conscientemente, vende-se, *passando por três mãos*: sai

<sup>23</sup> Refiro-me à seguinte passagem do estudo sobre *Iaiá Garcia*: “A humilhação das humilhações, aquela que é visada neste livro, não está nas relações de dependência como um fato, mas nas ilusões que as acompanham (...)” (Schwarz, 1992: 125).

<sup>24</sup> (grifo meu).



da tutela de Dulce, procura o ricoçador Amaro e acaba por se oferecer a Porto. Conhecer as regras não a faz sofrer menos, nem sair ilesa, mas lhe garante a ilusão da independência com a qual arrosta o impossível e sustenta a difícil promessa de felicidade. Muito embora tripudie das convenções, sabe o quanto está sendo espoliada (“Paguei com meu corpo! Paguei com meu corpo!”). Se as normas do mundo a condenam, se, ao cabo de sua empreitada, ela fracassa, a cada diálogo com aqueles que a oprimem ou instrumentalizam, ela sai vitoriosa. Frágil vitória, é certo, disposta na ordem fugaz da palavra e do ato intempestivo; porém, quão admirável se faz a petulância da autonomia pessoal ao arrostar séculos de discriminação.

O passo antes da socialmente incontornável *queda* remete à condição história na qual se deu o ingresso das mulheres no trabalho assalariado. Recrutadas inicialmente para o trabalho industrial, devido à escassez da mão de obra, com o passar do tempo elas são preteridas e reconduzidas à casa. O retrocesso do retorno à família contará com justificativas legais de cunho notadamente patriarcal<sup>25</sup>.

### **Mulheres de porta aberta**

Contudo, na contramão da visada modernizante, o que se pode notar no corpus escolhido, é que uma sombra funesta – e exclusiva da *condição social de gênero* – persegue a experiência da mulher no Brasil burguês que se inaugura: a prostituição.

O fantasma do fracasso do sujeito livre na periferia, a todo tempo acoçado pela presença dos resíduos da escravidão, encontra, no caso feminino, outro modo de ameaça, que singulariza a derrota sob os escombros da casa-grande: no mundo do capital, o corpo livre será submetido a outra modalidade de posse. Ante os valores burgueses, interpõe-se o espectro sempre à espreita do controle dos corpos – agora sob as espécies da mercadoria. O cerceamento da sexualidade sob a família, aliado ao confinamento do desejo a um lugar de exclusão e clandestinidade, unem-se, desvendando como quimeras

---

<sup>25</sup> Após a intensa utilização do trabalho feminino no início da industrialização, em períodos de escassez de mão de obra, a mulher é reconduzida ao lar (Pena, 1981: 119 e 129).



a autonomia do trabalho e do corpo. Uma vez que a experiência da vida socializada opõe-se aos papéis consagrados às mulheres, as novas solicitações são vistas como imorais: não à toa, a rua torna-se território perigoso e a fábrica, espaço do trabalho, será chamada de bordel<sup>26</sup>.

Ancorada na tradição patriarcal, a desproporção de direitos entre os gêneros encontra na experiência sexual expressão privilegiada: de um lado, a moral em torno da virgindade; de outro, o mito da virilidade masculina. Aos homens todas as facilidades; às mulheres, o decoro e as punições. O arranjo sanciona a espoliação da mulher, seja sob a escravidão, seja sob o mundo livre, como trabalho salariado. Nesse caminho, a abolição da escravatura expulsa, em certa medida, a prática do desfrute do corpo negro da casa familiar. Tal situação prolonga o complexo da vida patriarcal, mesmo após sua derrocada. O sujeito precisará buscar na rua – espaço potencial da igualdade – a *fêmea*, cujo usufruto se dará na casa-bordel. De propriedade familiar a mercadoria pública, o status da mulher como sujeito desejante se esvai. Repõe-se a prática das escravas às prostitutas – moças pobres, a maioria negras<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Roberto DaMatta analisa como a atrofiação da esfera pública faz da rua espaço perigoso: “(...) é na rua onde vivem os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem”. (DaMatta, 1997: 51). Margareth Rago comenta a associação entre espaço do trabalho e bordel: “O que salta aos olhos é a associação frequente entre a mulher no trabalho e a questão da moralidade social. No discurso de diversos setores sociais, destaca-se a ameaça à honra feminina representada pelo mundo do trabalho. Nas denúncias dos operários militantes, dos médicos higienistas, dos juristas, dos jornalistas, das feministas, a fábrica é descrita como ‘antro da perdição’, ‘bordel’ ou ‘lupanar’, enquanto a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa. Essa visão está associada, direta ou indiretamente, à vontade de direcionar a mulher à esfera da vida privada” (...) “Enquanto o mundo do trabalho era representado pela metáfora do cabaré, o lar era valorizado como o ninho sagrado que abrigava a ‘rainha do lar’ e o ‘reizininho da família” (Rago apud Del Priore e Pinsky, 2018: 585 e 588).

<sup>27</sup> Maria Valéria Junho Pena comenta a relação entre miserabilidade e prostituição. Seja a mulher pobre: “a organização social e a divisão sexual do trabalho faziam com que a prostituição consistisse na única opção de trabalho para uma mulher pobre” (Pena, 1981: 91); seja a parentela pobre em torno da casa-grande, a condição da “mulher pobre na ordem escravocrata”: “Neste grupo miserável, desprovido de terras e que nem sequer constituía um proletariado livre, a mulher ficava com o encargo dos filhos, frequentemente sem pais, dedicando-se ao comércio de bens produzidos em casa, à prestação de serviços pessoais como a costura, cozinha etc e, finalmente, à prostituição” (Pena: 88); seja a mulher negra, ex-escrava: “Depois de 1888, mulheres negras continuaram a trabalhar como arrumadeiras, cozinheiras, ajudando a tomar conta dos doentes, lavadeiras, vendedoras ambulantes, e, algumas vezes, prostitutas”. (Pena: 112).



Acresce a esse quadro que, para a moral partilhada pelo núcleo familista, são aceitos os termos da supremacia do homem, ajustados ao caráter imprescindível da virgindade da esposa. A naturalização do macho viril e infiel legitima a tolerância com todas as formas de abusos e prostituição, sobretudo das menos favorecidas, uma vez que se desenha a necessidade de uma “certa classe de mulheres para equilibrar essa situação”<sup>28</sup>. O advento da sociedade competitiva não é capaz de elidir essa prática e mentalidade.

Luís Bueno analisou como a figuração da mulher no romance de 1930 subentende uma dicotomia entre, de um lado, o papel de namorada e, de outro, o papel de prostituta. O beco sem saída leva à percepção de que não há lugar

---

<sup>28</sup> Segundo Antonio Candido em “The Brazilian family”: “The sense of proprietorship which the Brazilian man of any class has in relation to his wife is preserved almost integrally, manifesting itself in the jealousy (the traditional Iberian jealousy) and, principally, by that decisive importance attributed to premarital chastity a solid collective representations which occurs in all groups, among all classes, and gives way only under circumstances of destitution and misery. With very few exceptions the woman who has lost virginity either succeeds in keeping the matter secret, and all goes well, or she has only three alternatives: prostitution, discreet or, if she be poor, open; celibacy; or a marital arrangement. (...) A widely accept idea is that the boy needs to *desemburrar* – that is, which may be said to be an indispensable complemente of the presente familial organization in Brazil: if girls retain their virginity, if marriage is indissoluble, if boys commence their sex life early, and if husbands have a certaon right to infidelity, clearly there must be a certain class of womem to equilibrate this situation. And, as in other countries, the ranks of the prostitutes are filled with girls from among the common people, whose financial difficulties or the loss of virginity lead them to seek this means of livelihood. (...) From sociological standpoint, in the historical perspective in which we are interested, prostituiton prolongs to a certain extent the situation analysed in relation to the patriarchal Family, in which the organization of the Family nucleus included the possibility of a certain irregularity in the sexual conduct of the males, thanks to the periphery of subject persons, formely slaves and *agregados*, and today prostitutes”. Em tradução literal: “O senso de propriedade que o homem brasileiro de qualquer classe tem em relação a sua esposa é preservado quase integralmente, manifestando-se no ciúme (o tradicional ciúme ibérico) e, principalmente, pela decisiva importância atribuída à castidade, uma sólida representação coletiva que ocorre em todos os grupos, entre todas as classes, e só cede em circunstâncias de desvalimento e miséria. Com muito poucas exceções, a mulher que perdeu a virgindade ou consegue manter o assunto segredo, e tudo vai bem, ou ela tem apenas três alternativas: prostituição, discreta ou, se ela for pobre, declarada; celibato; ou um arranjo conjugal. (...) Uma ideia amplamente aceita é que o menino precisa *desemburrar* – ou seja, o que pode ser considerado um complemento indispensável da organização familiar atual no Brasil: se as meninas conservam a virgindade, se o casamento é indissolúvel, se os meninos iniciam a vida sexual cedo, e se os maridos têm certo direito à infidelidade, é claro que deve haver uma certa classe de mulheres para equilibrar essa situação. E, como em outros países, as fileiras das prostitutas estão cheias de meninas do povo, cujas dificuldades financeiras ou a perda da virgindade as levam a buscar esse meio de subsistência. (...) Do ponto de vista sociológico, na perspectiva histórica em que estamos interessados, a prostituição prolonga em certa medida a situação analisada em relação à família patriarcal, na qual a organização do núcleo familiar incluía a possibilidade de uma certa irregularidade na conduta sexual dos machos, graças à periferia de assujeitados, ex-escravos e agregados, e hoje prostitutas” (Candido apud Lynn e Marchant, 1951: 243).



para a mulher além do espaço da família – uma vez que o meretrício se faz paradoxalmente um prolongamento do mundo patriarcal. O fracasso das possibilidades da mulher no mundo que se moderniza é constantemente traduzido pela imagem da “queda”: uma especificidade da condição da mulher, o peso a mais do fator sexo.

O romance europeu desdobrou as aventuras do sujeito moderno em oposição à vida em sociedade. O percurso do ideal contra o mundo hostil, o fracasso do sujeito problemático. No caso da mulher, outra curva constante altera essa rota. Não se trata da dificuldade em fazer valer um ideal nobre ou ingênuo; também não se trata de não se inserir no mundo. A derrota como desonra insere-se no quadro da impropriedade do trabalho livre, agravada pela condição da mulher no seio da família patriarcal.

Outras figurações literárias da questão estão longe desse quadro: a cortesã nobre do Romantismo; a prostituição com aparato sacralizante, tal qual retomada e ressignificada por Guimarães Rosa. No emolduramento neorrealista, com intenção de retrato e denúncia, não há redenção para a desonra após a aventura da libertação. Aqui a prática remonta ao mais reles estado de servidão e espoliação do sujeito, como se o fracasso das *heroínas negativas* mostrasse uma face ainda mais aviltante. Curiosa e perversamente retorna-se à circunscrição privada, mais propriamente à casa-quarto-cárcere, condenação que o universo patriarcal impõe ao corpo. O mercado do sexo se dá sob uma casa.

Os prostíbulos e suas cafetinas as recebem após o malogro da aventura da liberdade via trabalho. Agora devem assumir seus lugares nestas outras casas, simulacro de família, que as acolherá com leis que acomodam o desvio, lembrando e diferenciando-se do clã tradicional, um modo de dar ao pai-patrão-pagador o travo do incesto e a certeza de um arranjo moralmente aceito. O invólucro do bordel oferece a sexualidade mercantilizada como compensação à castração necessária ao bom funcionamento dos negócios que a família encerra. Para a mulher, esse novo ambiente, receptáculo da vida pública frustrada, encarna a impossibilidade da independência e da escolha. O espaço será moldado para a satisfação da liberdade do outro, homem: cenários e corpos ao



gosto do freguês. A *mise en scène* lembrará, pelo avesso, o lar: elas servem como escravas, tudo dirigido com cuidado pela autoridade da figura mais velha e experiente, espécie de duplo da esposa ou mãe cuja função é ofertar um menu de mulheres – todas filhas do patriarcado, cuja precocidade não deixa de ter seu lastro de profanação. Há um acordo entre cavalheiros a fim de que se possa romper momentaneamente as interdições, como garantia de retorno ao costume. A decoração escandalosa, os corpos à disposição, a fantasia de aconchego, o salvo conduto das perversidades, a docilidade equívoca, a suspensão da culpa. O exercício da liberdade sexual do homem, uma vez interdita a esfera do livre-arbítrio que o espaço público deveria garantir, só pode efetivar-se mediante a humilhação e sujeição da alteridade – reiteração da estranheza do outro, sob os olhos do mesmo.

Variações desse panorama são capturadas pelos enredos que ofertam a prostituição como punição para os desvios. Entretanto, as atitudes consideradas claramente condenáveis, como o adultério, são substituídas, em retratos mais verossímeis e comezinhos, simplesmente pelo pecado da adesão à modernidade.

Em meio ao panorama delineado pelos seis romances, avultam as mulheres operárias, cujas dificuldades de sobrevivência esbarram na aterrorizante mácula da *queda* – ameaça de raízes patriarcais, adstrita à condição de gênero. São personagens que conseguem se manter *na rua*, sustentando-se na frágil superfície de uma pólis periférica, na medida em que negam a individualidade e os direitos ao próprio corpo, por trás do qual a mulher pobre já entrevê a perda de si. Serão vítimas de ambos a um só tempo: das promessas do mundo livre – de onde advém a luta social e o caminho da igualdade de gênero – e do domínio dos corpos – a sexualidade interdita e a decorrência da prostituição.

Entre as que se perdem situa-se Corina, de *Parque Industrial*, a mulata bonita e alienada que, refém das juras do namorado burguês, um tipo vilão por excelência, *decai*. Além da fome, a vergonha de ter cruzado a fronteira do que é moralmente aceitável. Das três personagens centrais no romance – Otávia, Rosinha lituana e Corina – é sobre a última que recai esse tormento. Para além



da resignação às péssimas condições de trabalho, à mulher cabe, ainda, fugir aos homens e não ceder às tentações, o que implica o encolhimento da realização sexual, uma realidade na qual dispor do próprio corpo pode ser grave erro. À mulher, o sexo só é permitido se condicionado ao casamento. O mais são ilusões, fraqueza e imoralidade.

Também na família Corumba, as mulheres decaem uma a uma. A vinda do Ribeira a Sergipe porta esperanças de dias melhores, que serão desmentidas paulatinamente pelo curso determinista do enredo. A família, marcadamente de mulheres, compõe-se da figura apagada do pai; da mãe, matriarca, dona de casa; duas filhas operárias têxteis; uma filha doente e, portanto, incapaz para o trabalho e, por fim, a filha normalista, orgulho e esperança de todos. A passagem do labor no campo para a vida das mulheres no trabalho industrial é um ponto nodal da narrativa, com bons momentos de cenas coletivas, na fábrica e nas ruas de Aracaju.

Nas narrativas, são pontos culminantes o momento ou a revelação da desonra cujo status de anticlímax soa como tragédia anunciada. Apesar da diferença do significado específico do *mau passo* nos romances mencionados – Corina ilustra, didaticamente, o perigo da alienação; as Corumbas provam a fatalidade do sistema capitalista de herança colonial, Noemi é a operária cuja experiência revela o oposto das diretrizes partidárias; Leniza dá a ver a falácia das alternativas da cidade, bem como a impiedade do mercado do entretenimento –, todas vivenciam o mesmo périplo: humilhação, abandono, invisibilidade. Para todas não há saída fora do casamento.

Tomem-se, para análise, momentos da situação de *queda*. A cena na qual Leniza é desmascarada faz ruir a fortaleza de insubmissão com a qual afrontava o mundo de preconceitos e lugares pré-fixados. Fazendo eco ao terreno minado da intriga, a técnica narrativa se vale de cortes entre o discurso direto e os não-ditos (introspecção, trechos da carta) alocados entre parênteses:

- Como era a carta?
- Era uma carta à máquina (“não ganha nada. Vive à custa de um velho depravado, como já viveu de vários outros patifes, dos muitos que ...”)
- Me mostre.



- Rasquei (“sinto sinceramente ter de lhe contar tantas misérias, mas se o faço é pensando no seu coração de mãe e com verdadeira esperança que a senhora possa ainda afastar a sua querida e inexperiente filha do caminho da perdição...”)
- Devia ter me mostrado, mamãe. E não ter acreditado nela (acreditara!) Esta vida é uma miséria. É inveja, inveja! (sabia de tudo! De tudo!) Se eu tivesse fracassado, não teria recebido carta nenhuma. Mas eu venci. É imperdoável para muita gente.
- Foi o que Seu Alberto disse (Seu Alberto também fora culpado. Muito culpado. Mas como acusá-lo? Como ele defendera Leniza: é uma infâmia!)
- Seu Alberto leu? (Seu Alberto lera. Seu Alberto também sabia de tudo)
- Sim, leu (“sua sincera amiga...”) Eu dei a ele para ler (com que vergonha, sim, com que vergonha: – Seu Alberto, veja o que eu recebi.)
- Mas por que é que não me mostrou a mim, mamãe? Por quê?
- Porque fiquei perturbada, não quis te aborrecer. Você estava tão feliz, Seu Alberto tão entusiasmado... Não duvidei de você, Leniza (sua filha estava perdida, para sempre perdida!) Nem um minuto. Pensei que fosse coisa lá da ladeira, coisa de Dona Antônia, sei de quanto ela é capaz... (Rebello, 1998: 95).

Na cena difícil e dolorosa, todos mentem, representam a comédia da traição e da honestidade filial. A verdade, conhecida, intolerável e impronunciável, eclode no subtexto da consciência. Aderem ao teatro de um discurso falseado, uma vez não lhes é possível fazer face ao real.

No fecho de *Os Corumbas*: após a perda das ilusões e a decaída de todas as filhas – cuja exceção é sintomaticamente a de Bela, que falece antes de se *perder* – o narrador se detém no retrato dos pais:

Só Geraldo e Sá Josefa se conservavam mudos.  
 Às cinco horas em ponto o som rouco da sirena da Têxtil cortou os ares. Logo empôs, apitou a Sergipana.  
 E os Aterros se encheram de operários.  
 Caminhavam apressados, como sempre. Cinco minutos mais e ao lado do trem já passavam as primeiras levas, alegres, palradoras.  
 O número de mulheres superava em muito o dos homens. De tamanco e de avental, algumas de flor ao cabelo, rosto empoadado, vinham em pequenos grupos de três e quatro.  
 Passavam, passavam...  
 Depois das operárias da Sergipana, vieram as da Têxtil.  
 Geraldo Corumba e sua mulher seguiam-nas, com olhos compridos e tristes. Vendo-as, lembravam-se das suas raparigas, que antigamente, àquela mesma hora, iam chegando em casa, loucas de fome.  
 E assim, de pensamento em pensamento, foram repassando as últimas ocorrências de suas vidas.  
 Há seis anos tinham vindo, tão cheios de esperanças... A cidade, com o ganho das Fábricas, o casamento para as meninas, o professorado de Caçulinha, fora tudo ilusão, que por água abaixo descera.  
 Melhorar?... Não o conseguiriam nunca. Perderam, mesmo, o único bem que possuíam: os filhos, desgarrados por esse mundo, a outra morta, afastados todos do seu convívio... (Fontes, 1971: 171).



O instantâneo retém a desolação diante do sonho de integração na sociedade pré-burguesa: a cidade, o trabalho na fábrica, a filha normalista. Contudo, todas as fases a serem substituídas pelo casamento, o bem maior por todos almejado, expressamente ausente do quadro. Alinhado ao caráter fatalista do enredo, o narrador contempla a desdita da família; o teor resignado, porém, não obstrui a afluência da comoção.

Nesse passo, emerge o caráter incontornável da condição feminina: como a rua não se faz experiência consolidada, como a liberdade lhes custou caro, cabe-lhes o confinamento a outras casas, cujo eco da rua, agora envilecida, se fará, paradoxalmente, ouvir. O decurso histórico leva o motivo “mulher na janela” a adaptar-se à lógica do corpo público, amoldando-se às janelas e portas do espaço do bordel. Tornadas meretrizes, agora as janelas fazem as vezes de vitrines, onde, expostas ao consumo, debruçadas ou entrevistadas, fazem seu ofício de seduzir clientes. Na janela, ou na porta, espaço intermediário entre o público e o privado, restam alijadas de ambos, sejam das promessas da liberdade, seja do direito à privacidade. Situam-se no meio-fio entre o público do corpo-mercadoria e a intimidade vilipendiada.

Da casa-grande à “casa de tolerância” – a expressão é significativa; contém, latente, aquilo que escapou, expulso da casa para “o olho da rua”. Tolerância exclusiva para os homens, servidos por aquelas que não obtiveram perdão. Lá residem as “mulheres de porta aberta”. Novamente os eufemismos gritam o conflito: a porta está aberta somente ao outro, seu algoz, franqueando-lhes todas as violências. Condenadas a mirar, de soslaio, o pecado da liberdade solapada, a elas cabe o não pertencimento a nenhuma das ordens. O que se vê é a cooptação da sexualidade possivelmente autônoma segundo as mesmas prescrições da casa-grande, sob o jugo dos senhores dos corpos. Nesse diapasão, o *rendez-vous* não se opõe à casa familiar: existe e é legitimado pela ordem que a rege, o avesso só faz reforçar a regra.

Fazendo eco à recorrência observada, é bastante sintomático que dois romances da época se detenham particularmente no tema da prostituição, cujo espaço é a casa-prostíbulo e a rua que lhe serve de umbral. *Lapa*, de Luís Martins e *Rua do siriri*, de Amando Fontes. Nos dois, o espaço da casa é



substituído pelo espaço *sui generis* do lupanar, com tratamentos bastante diversos: enquanto Luís Martins pinta o ambiente e as vidas de modo trágico e soturno, Amado Fontes apela para o tom de crônica de costumes. Centra-se na ressignificação do código e da moral com ponto de vista conciliatório. Com efeito, o ápice do paradoxo casa *versus* rua instaura-se nas circunstâncias peculiares à condição das *mulheres da vida*: estão *na rua*, mas inapelavelmente subtraídas da visibilidade cidadã.

O foco de *Lapa*, de Luís Martins, são as vidas sob o prostíbulo. Para além da descrição dos interiores, o romance traz cenas que apreendem a dinâmica da *mercadoria corpo* no espaço da casa degradada:

Sentamo-nos. A “pensão” era modelar. Quando um “freguês” entrava, embaixo o porteiro apertava uma campainha elétrica. Em cima, na sala, dava o sinal. As raparigas que estavam conversando ou bebericando só para passar o tempo, nas mesas de indivíduos que evidentemente não “iriam” com elas, pediam licença, levantavam-se rapidamente e perfilavam-se numa série de cadeiras encostadas a uma das paredes, todas apresentando o sorriso profissional o “freguês” chegava. Se escolhia alguma, as outras saíam de forma, voltando à posição primitiva. Se não escolhia nenhuma e só entrava para beber, a mesma coisa. Aquela disciplina militar me fazia mal. De instante a instante, a campainha tocava. De instante a instante, aquela manobra (Martins, 2015: 48).

A descrição do funcionamento do negócio, convive com a nota crítica que incide sobre a subjetividade daquele que observa, no espaço da transgressão, a presença da racionalidade de mercado. Alternam-se, nesta narrativa de caráter memorialístico, momentos de quase impessoalidade com o ponto de vista reflexivo do narrador protagonista.

A vivência no submundo da prostituição faz do sujeito personagem melancólico, que observa e convive com a coletividade de mulheres desprezadas. Por meio delas, rebotalho do capitalismo de marcas patriarcais, emerge o desfile do lumpesinato:

Suas noites são agitadas. As pobres mulheres pintadíssimas, nas rótulas, movimentam a ronda infatigável dos homens nas calçadas. Muitos homens. Os desejos acesos nos olhos dos marinheiros, malandros, valentes, estudantes, doutores, empregados do comércio, fuzileiros navais, caixeiros, soldados, funcionários públicos, homens, homens, homens. Homens que andam sem parar pela vasta feira livre da volúpia barata.



Marinheiros de olhos azuis, quando há navios de guerra norte-americanos ou ingleses no porto, fazem o exotismo com os negros da terra. Os botequins cheios berram os programas de rádio para as ruas. As mulheres nas rótulas por 5 mil-réis, como cartazes: aproveitem a ocasião. E os valentes da fama, os grandes heróis da malandragem, anônimos no meio da multidão (Martins, 2015: 130).

O jovem protagonista passa a viver a realidade do submundo da Lapa, com incursões pelo Mangue. Por meio da convivência com o estado mais abjeto do desvalimento, o eu se autoinvestiga, prolonga sua formação como sujeito.

O esquecido romance de Amando Fontes, *Rua do siriri* faz soar outras notas. Trata-se de um romance centrado nas histórias das mulheres que *fazem a vida*. Focaliza o que lhes advém após o irremediável erro. O narrador onisciente procura descrever o presente dessas mulheres, retrata as vivências das prostitutas, a vida sob o meretrício, suas regras de conduta, desvios, afetos. O que chama a atenção é a ausência de intriga real, uma vez que o enredo naturaliza as histórias das mulheres, afastando-lhes o invólucro funesto e humilhante. O que dá a tônica passa a ser outra ameaça, algo como a ruína dentro da ruína: a morte vil e abjeta, reservada àquelas que não se curvam à exclusiva ética que lhes restou.

O desenho documental pode-se ler na seguinte passagem de *Rua do siriri*. Causa estranheza o choque entre o ponto de vista, acomodaticio e quase imparcial, diante da evidente violência, intrínseca ao assunto:

Para o arrebanhamento de fregueses, tinham as mulheres por costume, nas últimas horas da tarde, percorrer em vários sentidos a cidade. Tomavam um bonde, que as levava da Fundação a Chica Chaves; outro, que ia da Praça Pinheiro Machado a S. Antônio; ou ainda o que fazia a volta da Avenida.

Vestidas simplesmente, mas de um modo todo particular, característico; os rostos excessivamente empoados; os lábios rubros de carmim – quem quer que as visse, logo as identificava entre dezenas. As famílias, sobretudo, as conheciam e as evitavam. Voltavam a face à sua passagem; não se assentavam no mesmo banco onde uma delas estivesse.

Indiferentes àquela hostilidade, entretanto, vivendo só das alegrias e dissabores que o seu próprio ambiente comportava, andavam elas de bonde, atravessando as ruas e as calçadas, sorrindo a um, que nem as olhava, acenando àquele que se limitara a saudá-las com um leve gesto de cabeça.

Certas vezes, iam para a rua já tarde, entre as dez e as onze horas, depois de terem esperado inutilmente que um qualquer frequentador as procurasse.

Rumavam, então, depois que desaparecera afinal o Gato Preto, para o Café Ideal e o Bar da Antártica, situados bem no centro da cidade, em plena Rua do Barão.

Passavam de mesa a mesa, bebericando aqui um pouco de conhaque, emborcando um copo de cerveja mais além...



E assim conseguiam, quase sempre, voltar para casa acompanhadas (Fontes, s.a: 75-76).

Em outro registro, a prostituição faz figura na pintura brasileira, notadamente em Di Cavalcanti e em Lasar Segall. Neste, o tema comparece nos seus três álbuns: *Uma doce criatura*, de 1918; *Bubu*, de 1921, e *Mangue*, de 1944. Nos dois primeiros, as artes do espaço dialogam com a literatura europeia; no último, a temática comparece submetida à especificidade local: as prostitutas estão no Mangue, zona do baixo meretrício.

Em Segall e outros pode-se visualizar a etapa final do fio que interliga esse corpus de narrativas, articulada ao que se pode entender como uma releitura do motivo “mulher na janela”. As janelas, bem como a porta entreaberta, agora acomodam-se à situação do mercado do sexo. Tome-se como exemplo duas das peças que compõem a série *Mangue*: na primeira, “Casa do mangue”, as mulheres estão à janela, como mercadoria exposta à venda; no segundo caso, “Casal do mangue com persiana”, o close dos rostos do homem e da mulher estão justamente separados por uma persiana. Pelas fendas da divisória, a situação da mulher prostituída: oferecida ao mundo, porém invisível<sup>29</sup>. Assim também, o estatuto paradoxal do corpo prostituído: escancarado para a venda, interdito para a cidadania

Aquelas que entreveem a vida pelas frestas da casa, não estão assim tão apartadas das que se debruçam ou se apoiam, constrangidas, às janelas e às portas, agora à cata de fregueses. O motivo pictórico sofre adaptações, mas permanece: as mulheres presas à família dão lugar àquelas que devem fugir às vistas do mundo, recolhendo-se em casas-quase-ruas, curioso espaço limítrofe, índice do não lugar daquela que *decaiu*. Na modernidade atravessada pelo atraso, a incursão da mulher na vida pública é uma promessa que não se cumpre. Não só a lei e o mundo do trabalho lhe impõe restrições, como a sombra da queda a perseguirá, gravando outro modo de controle dos atos e corpos.

Mulher *perdida, da rua, da vida, pública* – o mesmo fio pejorativo associa a perdição à rua, espécie de pecado da experiência partilhada. A literatura dos

---

<sup>29</sup> Ver anexo: figuras 6 e 7.



anos de 1930, em perspectiva panorâmica como aqui se pretendeu mostrar, traça e repercute os contornos da práxis feminina na dinâmica do país em vias de desenvolvimento. Sair da casa familiar, aventurar-se na rua e retornar à *casa de (in)tolerância*. Lugar que reúne o pior dos dois mundos: submissão patriarcal e mercantilização do corpo.

É sintomático que tanto a opção pela casa – tendo a rua como mera etapa para recondução à estabilidade da casa-casamento –, quanto a opção pela rua – independência, carreira – conduzam necessariamente à prostituição, estado que se faz signo do imperativo das aporias sociais. Nesse sentido, ao padrão social observado, índice do impasse das tentativas de inserção ou emancipação, as obras respondem com certa sequência cujas nuances não elidem a observância de invariantes no andamento das narrativas. Assim:

Casa-família → rua (movimento rumo à autonomia) → trabalho (etapa intermediária ou estado permanente) → conflito → queda → casa-bordel.

Sem pretender suplantando o caráter autônomo de cada objeto estético, o arco representado por estes seis romances acompanha o sentido coletivo das trajetórias individuais, dá a ver como a travessia desimpedida da realização pessoal se faz espectro esmaecido pela iminência da *queda* – signo da inoperância do estatuto do sujeito burguês mulher entre as ordens da casa e da rua.

**Anexos:**



**Fig. 1.** *Duas mulheres à janela* (1665-1675), Bartolomé Estebán Murillo.



**Fig. 2.** *Senhora escrevendo uma carta e sua criada* (1670), Johannes Vermeer



**Fig. 3.** *Menina lendo uma carta à janela* (1657-1659), Johannes Vermeer



**Fig. 4.** *Mulher sentada em frente à escrivaninha* (1890), Abigail de Andrade



Fig. 5. *Mulher olhando na janela* (1950), Djanira

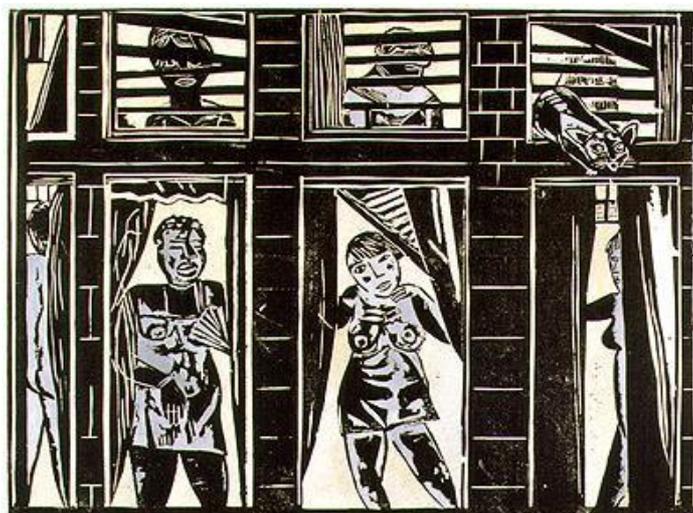


Fig. 6. *Casa do mangue* (1929), Lasar Segall



Fig. 7. Casal do mangue com persiana, Lasar Segall

#### BIBLIOGRAFÍA

- BUENO, Luís (2006). *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, Campinas: Editora da Unicamp.
- CANDIDO, Antonio (1951). "The Brazilian family". En T. Lynn Smith & A. Marchant (eds.), *Brazil: Portrait of half a continent*. New York: Dryden Press.
- DAMATTA, Roberto (1997). *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- FONTES, Amando (1971). *Os Corumbas*. Rio de Janeiro, José Olympio/MEC.
- FONTES, Amando (s/d). *Rua do siriri*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- FREYRE, Gilberto (2004). *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global Editora.
- GALVÃO, Patrícia (2018). *Parque industrial*. São Paulo: Editorial Linha a Linha.
- MALUF, Mariana; MOTT, Maria (2006). "Recônditos do mundo feminino". En Fernando Novais y Nicolau Sevckenko (coords.), *História da vida privada no Brasil; 3. República: da Belle époque à Era do rádio*. São Paulo: Cia das Letras.
- MARTINS Martins, Luís (2015). *Lapa*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MARTINS Martins, Luís (2015). *Noturno da Lapa*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- QUEIROZ, Rachel de (1990). *Caminho de pedras*. São Paulo: Aché.



- PENA, Maria Valério Junho (1981). *Mulheres e trabalhadoras: presença feminina na constituição do sistema fabril*. São Paulo: Paz e Terra.
- RAGO, Margareth (2018). "Trabalho feminino e sexualidade". En Mary Del Priori (org.), Carla Bassanezi Pinsky (coord.), *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto.
- REBELO, Marques (1998). *A estrela sobe*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- SAFFIOTI, Heleieth (2013). *A mulher na sociedade de classes: mito e realidade*. São Paulo: Editora Expressão popular.
- SCHWARZ, Roberto (1992). *Ao vencedor as batatas. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

# Diablotexto *Digital*



**Distancias y arraigos. Apropiación  
De los espacios urbanos narrados  
en *El Faro* de Felipe González**

***Distance and roots. The appropriation  
of urban spaces narrated in El Faro  
of Felipe González***

**FERNANDA PAVIÉ SANTANA**  
**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO**  
[fernanda.paviesantana@unibg.it](mailto:fernanda.paviesantana@unibg.it)  
<https://orcid.org/0000-0002-7901-9200>

**Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2022**  
**Fecha de aceptación: 21 de noviembre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 154-173**  
**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25190**  
**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** En vista de los escasos estudios críticos sobre el concepto de apropiación literaria del espacio urbano, el presente artículo se propone cubrir ese vacío teórico aplicando dicha noción en el análisis de *El Faro*. Una de las dimensiones de la apropiación literaria es el distanciamiento, operación que configura las representaciones espaciales de la novela de tres formas: en la focalización del narrador; en la reflexión sobre el ejercicio escritural; en el trabajo de la memoria. Las conclusiones indican que la mirada distanciada se constituye como una forma de arraigarse a los espacios y como una instancia creativa de nuevos imaginarios sobre la ciudad.

**Palabras clave:** distanciamiento; apropiación espacial; arraigo; ciudad; novela chilena

**Abstract:** In view of the few critical studies about the concept of literary appropriation of urban spaces, this article aims to cover this theoretical gap by applying this notion in the analysis of *El Faro*. One of the dimensions of literary appropriation is distancing, an operation that configures spatial representations of the novel in three ways: in the narrator's focus; in the reflections about the scriptural exercise; in memory work. The conclusions indicate that the distance gaze is constituted as a way of putting down roots in the spaces and as a creative instance of new imaginaries about the city.

**Key words:** distancing; spatial appropriation; roots; city; Chilean novel



### **Centralidad del espacio en *El Faro***

*El Faro* es una novela chilena de Felipe González publicada en el año 2020 en la que Felipe, nombre declarado del narrador, relata sus memorias del período en que fuera estudiante de filosofía de la Universidad de Playa Ancha, ubicada en Valparaíso, a inicios del nuevo milenio. En aquel tiempo, ocurre la desaparición de su primo Rodrigo, a quien se le pierde el rastro en el faro Punta Ángeles del cerro Playa Ancha, luego de una confusa discusión con su expareja, Fátima, a pasos de la sede universitaria donde el narrador entretejerá sus afectos de juventud. Se especula un suicidio o un asesinato planificado por parte de Fátima, quien conduce una vida ligada a la prostitución y al narcotráfico. Lo cierto, es que el caso nunca se cerró y quedó sumergido en un velo de misterio que atrapa a Felipe en minuciosas reflexiones sobre la ausencia, la distancia, la pérdida, ciertamente porque se trata de su primo, pero también porque quizás en, esa desaparición, vislumbra su propia falta de lugar en el mundo. Y es que la novela, además de abordar la desaparición y la muerte, tematiza en varios niveles la desnudez de la realidad que solo cobra sentido cuando se le prestan atención a sus signos y a sus potenciales interconexiones. Por ello, incluso la cercanía del faro con la universidad adquiere una intensa connotación afectiva, pues refuerza los significados del mapa íntimo del narrador, cuyos contornos no se dejan traslucir completamente, pero que claman por ser dichos de alguna forma. De ahí que la reflexión sobre la escritura para recuperar la experiencia vital de un pasado, junto con la evocación de espacios físicos en que ocurrieron los eventos que marcaron la biografía sentimental del protagonista, cobra especial importancia en la narración. La enigmática desaparición de Rodrigo genera en el narrador la necesidad de reflexionar sobre la imposibilidad de apropiarse de la experiencia, sobre las ausencias y sobre la forma en que los espacios forjan las sentimentalidades de quienes habitan intensamente en ellos. En efecto, cada lugar mencionado porta una carga afectiva particular, incluso aquellos espacios que son nombrados rápidamente mientras Felipe sigue el rastro de su primo junto a la madre de Rodrigo y recorren la periferia de Valparaíso. Cargados están también esos espacios en que el exestudiante de filosofía vive su romance con su compañera de curso, Constanza, o aquellos



sitios en que transcurre su noviazgo con Alejandra, con quien termina conviviendo en una vieja casa en el centro de la ciudad, a la cual bautizan “La casa Usher” por su similitud con la del cuento de Edgar Allan Poe. Sin embargo, la novela no se limita a presentar referencialmente los espacios urbanos de Valparaíso, sino que se apropia de ellos transformándolos a través de una mirada distanciada, con la que se asimila la vorágine de flujos que convergen sobre un lugar y se da forma a imágenes nuevas que refundan las espacialidades. Pero también hay episodios en que por su envergadura emotiva ocurre una desapropiación. Así ocurre cuando Felipe recibe la noticia de la muerte de su novia y al salir de casa se encuentra con una ciudad desconocida que se le viene encima. En un incendio en la basílica que restauraba Alejandra, la joven pierde la vida y se queda para siempre en la retina del narrador como una figura indescifrable, pero siempre ligada a los espacios íntimos y públicos en que convivieron y que resuenan como una memoria sorda cada vez que vuelven a ser recorridos o rememorados.

Desde un presente en el que ya no vive en Valparaíso, Felipe intenta recrear la atmósfera de la ciudad de inicios del nuevo milenio, indeleblemente marcada por la desaparición de su primo y por la prematura muerte de su novia. Pero solo al final de su relato, el narrador vuelve físicamente a aquellos lugares en que se asentaron sus memorias juveniles y sus afectos, aunque lejos de conseguir un acercamiento al recuerdo de su experiencia vital, termina llegando a la conclusión de la imposibilidad de apropiarse de ella y de los espacios materiales que la forjaron. A Felipe no le queda más remedio que seguir abrazando fantasmas mientras recorre un Valparaíso convertido en mercancía turística o, en cualquier caso, en una ciudad que conserva solo ruinas de la memoria. Consciente de la inevitable evanescencia de esa atmósfera que desea recuperar, decide seguir insistiendo en la escritura como único medio posible para ir detrás de esos rastros de imágenes, afectos y sentidos inaprensibles e inseparables de los lugares en que surgieron.

Es por esto que, de las varias temáticas presentes en *El Faro* que podrían ser sometidas a examen, de especial interés son las que tienen que ver con la configuración del espacio, especialmente de los rincones de Valparaíso en



relación con los paisajes interiores del narrador. La memoria de los afectos a la que el narrador intenta dar forma está íntimamente asociada a los lugares en que se originó. Incluso, el mismo autor ha admitido en un par de entrevistas<sup>1</sup> que el escenario urbano en que se sitúa la narración no aparece como un mero telón de fondo, pues en verdad determina la forma en que se desarrollan los hechos y la forma en que se formulan las relaciones afectivas.

La importancia del plano espacial surge desde el momento en que algunos lectores resumen la novela haciendo referencia a la ciudad en que transcurre la narración<sup>2</sup>. O desde que el autor es interrogado por el motivo de su elección por esa ciudad y no otra, a lo que González ha respondido en varias ocasiones que dicha pregunta esconde un centralismo que da por sentado que la novela chilena transcurra en Santiago de Chile. Además, como el mismo autor observa en una entrevista conferida al podcast *Cita de libros*, Valparaíso carga con un imaginario pintoresco que ha sido reforzado en gran parte por las imágenes turísticas y exotistas promovidas por el cine, que insisten en representar los mismos lugares, como el Cerro Alegre y Concepción, y no otros. Por ello, podría resultar inevitable evocar esas imágenes de consumo cuando se piensa en la ciudad porteña, pero que a fin de cuentas la novela no las recupera cuando se enfrenta a ellas, porque prefiere iluminar otras zonas de la experiencia urbana. Ejemplo de esto lo encontramos en el momento en que el narrador protagonista, después de muchos años, vuelve a la casa de su examante/amiga, Constanza, y constata que ha sido transformada por unos franceses en una galería de arte naif, atiborrada de cuadros pintorescos y suvenires:

Hacia el lado de la ventana, sobre una mesita con escaparate, había todo tipo de objetos: crucigramas, puzles y ludos de Valparaíso, catálogos de personajes típicos del Cardonal, libros de arquitectura, memorias infantiles, chapitas, poleras de Valparaíso; esquelas, colgadores, mapas, bolsas para el pan, incensarios y agendas; billeteras, pipas, peluches, choapinos, papelillos y postales, miles de postales donde figuraba cada escalera, cada ascensor, cada pintoresco recodo de los cerros. Había también [...]: videos de Valparaíso, música de Valparaíso, cancioneros para flauta y guitarra, destornilladores, pan dietético y vino, laca para el pelo, fotos de Larraín. No faltaban ahí

<sup>1</sup> Véase Fajardo (2020) y Lo que leímos: “Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos”. En <http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-literal-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2021]

<sup>2</sup> Así la resume Fajardo al presentarla en su podcast *Cita de libros*: “se trata de una novela que recorre las calles de Valparaíso a partir de la desaparición de Rodrigo”.



objetos alusivos al exasperante Valparaíso de Neruda y su fundación: se ofrecían lápices con tinta verde, boinas, recetas de cocina para preparar el caldillo de congrio, todo eso en lugar de la cama y los muebles de Constanza, en lugar de la propia Constanza. (González, 2020: 81)

La enumeración de todos los productos extremadamente estereotipados sobre Valparaíso genera un efecto de banalización del imaginario tradicional de la ciudad. Lo que en realidad importa se encuentra bajo esa parafernalia turística, o sea, en las eventuales señales que pudieran dar cuenta de la intensidad de las presencias que allí habitaron: “Sin embargo, intentaba abstraerme de aquello en lo que se había convertido el cuartito de mi amiga. Entonces examinaba la puerta, por detrás, y la ventana orientada hacia el patio interior, intentando detectar irregularidades que hubieran convivido con nosotros” (González, 2020: 81). En dichas irregularidades está contenido el sentido que el narrador busca revelar sin conseguirlo por completo, pero que con solo intentarlo aporta a la renovación de los imaginarios de Valparaíso.

*El Faro* trata más o menos de eso: de la recuperación de ciertas imágenes, memorias y afectos enraizados en espacios imperceptibles que, por escapar a la vista de los habitantes, “no presentan ningún significado y no son capaces de presentar uno”<sup>3</sup> (Bauman, 2011: 114). La cita anterior corresponde a la definición de “espacios vacíos” que Bauman acuña de Kociatkiewicz y Kostera (1999: 37-50) para ilustrarlo en su *Modernidad Líquida*, y que bien resume la tipología de espacios que se representan en *El Faro*: lugares que parecieran estar inhabilitados para albergar cualquier tipo de experiencia vital, pero que, en realidad, pueden estar repletos de significados para quien logre ver en ellos rastros de su propio semblante. Así, la apropiación de las tramas más sutiles, evanescentes e inaprehensibles que componen la historia de una vida motiva el afán memorioso del narrador, porque en el acto de contar el pasado cree al menos aproximarse a sus fantasmas y a la intensidad con la que se le manifiestan. Contar, por lo tanto, aparece como una forma de apropiarse de las visiones de un tiempo y un espacio que pudieron iluminar con un encanto

---

<sup>3</sup> La traducción es mía.



particular la geografía en la que se albergan los eventos vitales, pero que en el presente se desvanecen y hacen aparecer los espacios desprovistos de cualquier artificio imaginativo. Cuando el narrador luego de muchos años vuelve a Valparaíso, reconoce su relación íntima con los lugares que formaron sus afectos, pero que, por perderse y disolverse en ellos (por ejemplo, cuando fuma un cigarro de marihuana mientras observa la bahía porteña), se tornan inapropiables (Agamben, 2014: 172), porque su sentido siempre se desplaza hacia un más allá inalcanzable cada vez que se le intenta apresar con palabras. El distanciamiento es, entonces, la condición inevitable con la que se enfrenta este movimiento escurridizo de los espacios y sus imágenes para darles algún sentido, aunque sea provisorio y evanescente.

### **Apropiación literaria del espacio urbano y distanciamiento**

Resistiéndose a asumir la realidad en su radical desnudez, el narrador prefiere asignarle sentidos a través de un proceso de apropiación con el que transforma creativamente los fragmentos de su memoria y los lugares en que se ancla. Pero aquí la apropiación no será tomada como una noción subsidiaria a otros conceptos –como es el caso de la geografía, en donde se recurre indiscriminadamente al término de apropiación para definir territorio, espacio, lugar, paisaje y patrimonio; o en los estudios literarios, en los que el término es abordado implícitamente en la metodología geocrítica propuesta por Bertrand Westphal o en la retórica habitante expuesta por de Certeau en *La invención de lo cotidiano*–, sino que como una categoría central para comprender el modo en que los espacios urbanos son transformados en el instante en que son traducidos en la novela, pues asume un rol principal en la constitución de las afectividades. Por lo tanto, el presente trabajo se propone cubrir parcialmente el vacío que existe en torno a la noción de apropiación literaria del espacio, definiéndola como aquella práctica discursiva con la que se patenta una asimilación subjetiva de los lugares plenamente habitados y su posterior transformación al recibir nuevos significados tras ser interiorizados y procesados por la imaginación y el lenguaje. La principal tesis que postula este trabajo es que, en la novela, la apropiación de los espacios urbanos se realiza a través de



una mirada distanciada, a partir de la cual el narrador indaga su arraigo en la ciudad. A simple vista, la relación entre distanciamiento y apropiación podría parecer contradictoria si se reconoce que la apropiación connota la estrecha vinculación que los sujetos alcanzan con sus ambientes. Pero si la apropiación espacial, por ser un proceso predominantemente transformativo, implica necesariamente la creación de versiones personales e inéditas sobre los modos de usar e imaginar un espacio, entonces es necesario desprenderse de las condiciones materiales y simbólicas más inmediatas de un lugar que pudieran determinar las formas de imaginarlo y de vivirlo. Por lo tanto, la apropiación espacial apela a una independencia de los imaginarios en circulación para producir uno alternativo, lo cual es posible solo tomando distancia de lo que ya se ha dicho sobre un lugar. Estas ideas se encuentran referidas implícitamente en las reflexiones propuestas por Angelo Turco sobre la acción territorial. El geógrafo italiano sostiene que el ser humano está expuesto a las perturbaciones de un “diluvio de estímulos que atentan contra su conservación y que es incapaz de gobernarlos sobre la base de procedimientos naturalmente dados”<sup>4</sup> (Turco, 1988: 22). Entonces, para eximirse de las presiones del presente inmediato, los sujetos crean “una segunda naturaleza idónea a la vida” (Turco, 1988: 22) que logre liberarlo de un contexto del tipo estímulo-respuesta para que la acción pueda ser autónoma, “ponderada y previdente” (Turco, 1988: 23). La creación de esta segunda naturaleza se efectúa a partir del distanciamiento que el ser humano establece con su ambiente y, desde esa posición, se avale del lenguaje para poder modificar la realidad y así apropiársela en cualquier momento. Aunque estas ideas surgen desde la teoría geográfica de la complejidad, son pertinentes con el discurso propuesto en *El Faro* en cuanto el narrador sopesa su propia historia desde diferentes prácticas de distanciamiento para poder exonerarse del despotismo del aquí y del ahora que le impide reelaborar su realidad. Además, desde la distancia, el narrador protagonista produce territorio al asignarle determinados valores relacionados con sus expectativas, deseos,

---

<sup>4</sup> Todas las traducciones a las citas de Turco son mías.



afectos e imaginaciones. El territorio producido asume, pues, una función mediadora de la subjetividad.

El distanciamiento es una instancia creativa transitoria, dado que solo se manifiesta en una fase preliminar de la apropiación observada en *El Faro*<sup>5</sup>. Su horizonte es el de reunir, finalmente, a los sujetos con sus espacios por medio de la construcción de imágenes y representaciones que comienzan a fraguarse una vez que se toma distancia de las presiones del contexto. Aunque el distanciamiento puede ser confundido con una actitud desapasionada con la que el protagonista se mantiene al margen de la realidad, en verdad se constituye como la modalidad de acceso y de arraigo al mundo. Entonces, distanciándose el narrador logra radicarse aún más en Valparaíso, porque los significados que crea desde esa posición logran reforzar su estrecho vínculo afectivo con ella. Además, apropiándose de los espacios a partir de la distancia, consigue incidir en una realidad que aparece asfixiante e inmutable reelaborándola simbólicamente.

La centralidad del factor espacial en *El Faro* se revela desde el título mismo de la obra, el cual hace alusión al faro Punta Ángeles del cerro Playa Ancha en donde sucede la desaparición de Rodrigo. Por una parte, el faro remite al logo institucional de la universidad, lugar central en la formación sentimental del narrador; pero también su polisemia permite interpretarlo en tanto imagen metafórica del funcionamiento de la memoria, porque como nota Claudio Guerrero, “viene a alumbrar en su circularidad rutinaria e infinita, aquellos espacios, rostros, acontecimientos o detalles que, incluso, parecían insignificantes” (2020: párrafo 4) y, asimismo, viene a oscurecerlos reforzando su indeterminación intrínseca. Pareciera ser que el principal interés del exestudiante universitario es iluminar las áreas opacas de su memoria, las cuales, como apunta nuevamente Guerrero, coinciden también con aquellas

---

<sup>5</sup> No todas las apropiaciones literarias presuponen el distanciamiento como fase inicial en el acercamiento a una realidad espacial. Es el caso de Umberto Eco que, en *Seis paseos por los bosques narrativos*, comenta: “cuando relato me gusta tener ante los ojos los espacios de los que voy relatando: esto me da una especie de intimidad con el asunto y me sirve para ensimismarme en los personajes” (1996: 86).



zonas oscuras de la ciudad (2020: párrafo 4). Así se observa, por ejemplo, cuando el narrador se entera de la muerte de Alejandra y experimenta un desorden de emociones que llega a extenderse a la forma de percibir el espacio en donde recibe la trágica noticia: “Poco más allá me detuve, desorientado, como en otra ciudad, la lógica de las calles se me hizo incomprensible. Me senté entre la puerta y la mampara de una casa desconocida” (González, 2020: 75). Esta es una experiencia central en la narración que queda irremediadamente en la oscuridad, porque, por mucho que se intente, no puede ser dicha del todo.

A pesar de que el mismo narrador admita en sus cavilaciones finales, tras el fallecimiento de su novia, que “las palabras no logran tocar casi nada, apenas nos distraen un momento de la ausencia” (González, 2020: 97), al mismo tiempo afirma que “nos mueven a seguir diciendo, a seguir actuando” (González, 2020: 97). Esta última idea es la que impulsa al exestudiante playanchino a apropiarse de esa realidad que, aunque conformada en un pasado, sigue estando agazapada en el presente e imponiendo la urgencia de ser dicha. Se trata de una apropiación enfocada particularmente en la recuperación del espacio en que tuvieron lugar las imágenes que componen la memoria y que se efectúa principalmente a través de un distanciamiento que, cabe destacarlo, no se genera en la recepción de la novela, sino que a nivel intraficcional.

El apartamento observado en la novela podría relacionarse de alguna forma con la teoría del distanciamiento de Brecht en lo que respecta a la “actitud analítica y crítica frente al proceso representado” (2004: 131) que el receptor debe adoptar ante una obra. Esta idea apunta más bien al plano de la recepción de los efectos distanciadores para garantizar la reflexión en vez de la evasión de la realidad generada por la identificación del espectador con los personajes. En el caso de la novela, en cambio, este planteamiento se realiza en la composición narrativa, a través de la cual el narrador protagonista valora el distanciamiento en su potencialidad creativa y reflexiva. Por lo tanto, la voz narrativa es la que toma distancia ante el evento sujeto a representación y no necesariamente el lector que interpreta lo representado. Asimismo, el énfasis de la teoría del distanciamiento de Brecht sobre la necesidad de desenmascarar las ilusiones neutralizando los campos hipnóticos, encuentra concordancia con la novela en



el reconocimiento explícito por parte del narrador de que todas las imágenes que se les aparece en su retina son producto de una deformación de la memoria y de los efectos de encantamiento que producen determinados elementos geográficos e imaginarios de Valparaíso. El narrador, aunque consciente de esos “fuegos de artificio psíquicos” (González, 2020: 39), no los niega como sí lo haría un personaje brechtiano, porque escoge seguir experimentando sus reminiscencias “cada vez en toda su realidad ilusoria” (González, 2020: 39). Por ejemplo, la aparición del paisaje de Valparaíso desde Avenida España es una de las visiones mágicas que se prefiere conservar, porque “esa aparición es la felicidad” (González, 2020: 39). Pero el narrador debe recurrir necesariamente a la reflexión que le obliga a tomar una cierta distancia para poder distinguir los elementos de ese paisaje que generan en él tal potente efecto. El distanciamiento, entonces, no se opone a la idea de arraigo, antes bien, hace parte de la misma idea de pertenencia afectiva a un lugar, pero que en *El Faro* se concretiza por medio de una actitud analítica que necesita desenmarañar todas las tramas que se entretajan en la realidad para revelar su mecanismo de funcionamiento -aunque esto nunca sea posible- y así entender en qué medida se está arraigado al lugar. La toma de distancia, entonces, se constituye como un elemento estructural de la novela, pues le proporciona su fundamento estético, su poética y la posición desde la que será narrada.

La mayoría de las reflexiones que componen el relato están condicionadas por una actitud de distanciamiento, que en determinadas ocasiones es reconocida por el mismo narrador, como cuando confronta su talento con el de su primo:

en comparación a Rodrigo, yo había desarrollado un ánimo contemplativo, entre estúpido y melancólico, que solo resulta atractivo al final de la juventud o ya en plena adultez. Rodrigo, en cambio, era atrayente desde un principio, parecía una persona más real, con un verdadero lugar en el mundo, donde yo apenas era una sombra (González, 2020: 48).

Ese ánimo contemplativo con el que se autodefine el narrador guarda relación con la distancia que adopta para afrontar el mundo y es lo que le permite llevar adelante su narración memorialista. Se trata de una actitud que se



organiza desde una marcada mentalidad espacial, porque hace del espacio una categoría capaz de definir quién tiene o no un lugar en el mundo. Se pertenece a un lugar porque se tiene una inclinación por participar activamente de los eventos vitales. Y, por otro lado, no se posee un lugar porque una posición en extremo reflexiva instaura inevitablemente una separación con el presente inmediato. Esta última postura tiende a generar una sensibilidad rara que difícilmente encuentra acogida en espacios simbólicos ya definidos. El narrador de *El Faro* pone sus fuerzas en descubrir ese espacio y lo encuentra solo habitando en la escritura.

Para poder asignarle valor al espacio urbano en que forja su sensibilidad, el narrador se refugia en la distancia de diferentes formas: aprovechando su condición de estudiante de paso por Valparaíso, lo que permite darle una mirada que le facilita ver aspectos en los que un habitante autóctono no hace caso y, al mismo tiempo, observar un lugar no del todo familiar pero rehuendo a la tentación del exotismo; usando la distancia como marco de comprensión de una atmósfera que se presenta inasible y que se materializa en el distanciamiento propio de la escritura como momento reflexivo; y en fin, posicionándose en la lejanía temporal a partir del ejercicio memorioso de un pasado que se intenta recrear. Estos mecanismos de ficcionalización de la distancia permiten la exploración de las diferentes posibilidades de sentidos alojados en el espacio porteño, así como también el refuerzo del vínculo afectivo que el narrador intenta descifrar para comprender su pasado y su identidad.

### **La mirada intermedia**

Este primer distanciamiento que se define entre no ser oriundo de Valparaíso ni tampoco ser solo un turista, permite captar la singularidad de elementos de los que un habitante autóctono está acostumbrado, porque como sugiere el mismo autor, quien “vive en un lugar en cierta manera lo deja de ver” (Fajardo). Y también le permite superar aquella mirada turística que tiende a ignorar ciertos espacios y experiencias que no responden a un programa de viaje ya establecido. Una posición alógena pone en evidencia aquellos espacios omitidos considerados como obvios, marginales o cotidianos por una mirada autóctona.



Recuperando esos espacios, el narrador traza un mapa de la ciudad con especiales significados emotivos con los que logra orientarse en un ámbito territorial que no le pertenece por completo. Por ejemplo, los lugares que menciona a propósito del recorrido que hace con su tía Ana María para seguir el rastro de Rodrigo -tales como Puertas Negras, los altos de Santos Ossa o el camino La Pólvora- no son referidos solamente para caracterizar las zonas periféricas de la ciudad que han tenido que atravesar, sino que también funcionan como escenarios en los que ubicar la propia lejanía en la que se ha convertido Rodrigo luego de su desaparición. No es coincidencia que mientras se transita por estos lugares se desaten también los testimonios de sus últimas horas visto con vida. Otro caso se puede localizar en la evocación del “borde del mar neblinoso de la mañana porteña con el olor a café que se desprende de la fábrica Tres Montes” (González, 2020: 5), puesto que asume el sentido de “la negación de la tortuosa vida santiaguina” (González, 2020: 5), significado que perfectamente podría no coincidir con el que le atribuiría un habitante local. El fragmento apenas citado demuestra que el espacio urbano es experimentado con todos los sentidos abiertos, predisposición que permite la actualización de experiencias que aún no han sido registradas, así como también la involucración sentimental con la ciudad. La metodología geocrítica hace especial énfasis en el factor sensorial para analizar las representaciones de varias obras literarias sobre un mismo espacio. Como se puede prever, siempre la percepción de los olores, gustos, texturas, sonidos e imágenes serán diferentes en cada conceptualización espacial, por lo que la que se proporciona en *El Faro* muestra una forma inédita de aproximación a ese sector de Valparaíso y revela la focalización alógena que habilita al narrador construir nuevas asociaciones de sentido respecto a las miradas locales y externas.

El significado que adquiere el olor a café aparta al narrador de una mirada turística que tiende a convertir la ciudad en una postal, pues está lejos de representar la ciudad a través de los clichés que la convierten en souvenir. Más bien da cuenta del entrelazamiento de sus vivencias íntimas y cotidianas con los espacios en que se desenvuelve. Es por ello que el exestudiante no se refiere al paisaje porteño para caracterizarlo en su imagen pintoresca, como sí lo hacen



narradores extranjeros<sup>6</sup>, sino que para situar los hechos en que se produce el arraigo emocional en la ciudad. La figura del paisaje se desliza sutilmente en situaciones que forjan los afectos del narrador, como cuando, por ejemplo, en una fiesta universitaria encuentra a Alejandra mirando “las casas del cerro vecino” (González, 2020: 21), o cuando luego de volver a Valparaíso después de mucho tiempo, el exestudiante se pone a fumar “mirando el paisaje y los cerros frente a la bahía, largo rato” (González, 2020: 86). Bastan pocas palabras para referir la imagen panorámica de Valparaíso, mientras que una visión más centrada en caracterizar su particular geografía haría una descripción paisajística más extensa. Sin embargo, la conciencia de su distancia lleva al narrador a cuestionarse si efectivamente es también él un extranjero. Y se lo pregunta justamente en la galería de arte amoldada al gusto turístico en la que se ha convertido la antigua casa de Constanza: “Subía el peldaño de piedra, a la entrada, y avanzaba por el largo pasillo imitando la parsimoniosa curiosidad de los extranjeros (pero era un extranjero)” (González, 2020: 80); y más adelante se lo sigue cuestionando para discernir si el específico efecto de encantamiento que le producen sus recuerdos de estudiante proviene de lo que efectivamente está encarnado en su pasado o es solo un producto de su experiencia turística.

### **Tematización de la reflexión sobre el ejercicio escritural**

La imposibilidad de definir la realidad determina la segunda posición de distanciamiento desde la cual se sitúa el narrador: la escritura. El acto de escribir se plantea como el último reducto posible para aproximarse a aquellas presencias evanescentes que habitan en la memoria intensamente arraigada en Valparaíso. Pero es un acercamiento que nunca puede realizarse por completo, puesto que las palabras deforman lo que quieren expresar y cuando se aprestan a decir su referente, lo desplazan siempre a un más allá inalcanzable. “Habría que querer sin tocar ni nombrar, e incluso sin pensar en ello, si fuera posible”

---

<sup>6</sup> Como se puede apreciar en la narrativa italiana con las novelas *Le case di Neruda* de Nicola Bottiglieri (2004) o *Ultima Esperanza. Nel cuore della Patagonia selvaggia* de Paolo Ferruccio Cuniberti (2018).



(González, 2020: 82), concluye el exestudiante de filosofía. Pero, aun así, la distancia que proporciona la escritura permite, al menos, reordenar las imágenes íntimas y los afectos que se radican en un lugar y, en este acto de reorganización, hacer posible “la errante floración de algo distinto”. (González, 2020: 72). Un puñado de eventos pueden aparecer desprovistos de significados y desarticulados entre sí, pero si se los mira desde cierta distancia podrían dejar ver sus tramas imperceptibles que revelan la urgencia por ser dichas. Esta idea es la que se encuentra detrás de una de las reflexiones más significativas sobre el ejercicio escritural y que el narrador logra focalizar gracias a sus conversaciones con Jaime, compañero de universidad. Para este joven, la escritura comenzaba “en medio del tedio cotidiano [...] en que las personas y las cosas, los días y los paisajes no eran más que eso, ellos mismos, por así decir, pero mudos e insignificantes, desconectados, aislados en su propio ser sin razón” (González, 2020: 37). En ese momento, continúa diciendo,

sentía aparecer sobre el mundo el dibujo apenas sugerido de una trama; delgadísimas hebras a través de las cuales esas personas y cosas, esos paisajes y esos días se hilvanaban y adquirirían una intensa carga de sentido. Gradualmente el dibujo se definía, relucían sus contornos y una cierta emoción sin forma se volvía permanente y lo obligaba a fraguar algo distinto con ese material (González, 2020: 37).

Un inicial instante de distanciamiento, como el padecido por Jaime en forma de hastío, favorece la aparición del sentido en las cosas que antes no parecían tener un espesor propio. Esta misma idea parece sugerirle Constanza al estudiante de filosofía después de la trágica muerte de Alejandra: que solo se comienza a escribir desde la distancia temporal,

cuando los lugares y las personas se han confundido, y los afectos y rencores ya se han difuminado. Porque así aparece todo más claro. [...] solo cuando podemos ver el pasado frente a nosotros -y no detrás-, como si fuéramos sentados en un tren de espaldas a su rumbo; solo entonces el pasado hace parte de nosotros y *ya no cesa de ser* (González, 2020: 70).

La metáfora del tren también es usada por de Certeau en *La invención de lo cotidiano* para explicar la separación entre los sujetos y el ambiente como modalidad de construcción de nuevos sentidos:



es el silencio de las cosas colocadas a distancia, detrás del vidrio, el que, de lejos, hace hablar nuestras memorias o saca de las sombras los sueños de nuestros secretos. El casillero produce pensamientos con las separaciones. El vidrio y el fierro hacen especulativos y gnósticos. Hace falta este corte para que nazcan, fuera de estas cosas, pero no sin ellas, los paisajes desconocidos y las extrañas fábulas de nuestras historias interiores (de Certeau, 2000: 124).

Y, siguiendo con la explicación de la metáfora, el filósofo francés continúa diciendo que el viaje en tren es un momento extraño en que una sociedad fabrica espectadores y transgresores de espacio (de Certeau, 2020: 124). Un transgresor de espacio es también el narrador cuando escoge la escritura para preservar la memoria, porque con ella “la edulcora y le añade un valor nuevo que proyectamos hacia atrás y nos engaña” (González, 2020: 72). Aunque el acto de escribir suponga “un alejamiento de la huella que intensifica la pérdida” (González, 2020: 72) y haga evidente que los acontecimientos y las personas no podrán ser nunca aislados “definitivamente, en los sueños, en los pensamientos, en nuestras palabras” (González, 2020: 97), de todos modos, se constituye como el medio por el cual “el dolor frente a lo irrecuperable” (González, 2020: 97) puede seguir ensayando vías de escapatoria que “nos hace decir una y otra vez sin fin y sin descanso” (González, 2020: 97), tal vez sin la posibilidad cierta de poder, al fin, cristalizar la realidad, pero sí de poder hacerla ramificar aún más. Así, gracias a las exploraciones imaginativas que permite la escritura, el narrador puede fantasear con la opción de que su primo Rodrigo haya planeado su fuga y sopesar las eventuales reacciones de su madre a su regreso. Imaginando estas situaciones, el narrador elabora imágenes espaciales que refuerzan el sentido de ausencia y distancia dejado por la desaparición de su primo:

su regreso no era suficiente; quién le pagaría [a la madre de Rodrigo] la nauseabunda luz de la mañana durante años, las aves agoreras día tras día, selladas sin embargo como tumbas, espantosos los crujidos en el piso de la entrada, la presencia de los otros y ninguno era Rodrigo; el descorazonado anochecer, la sirena de los barcos, el haz tenebroso del faro y las campanas de la iglesia San Vicente de Paul marcando las horas como a martillazos sobre el tiempo, para torturar su impaciencia. (González, 2020: 61)



## **La memoria como distanciamiento temporal y espacial**

El acto memorioso es la última forma de distanciamiento que interesa analizar en este trabajo. En la novela, la memoria es un tema ineludible porque determina el contenido mismo de la narración, basada en un hecho verídico que se busca recuperar por medio del tratamiento de la ficción. Pero también la novela puede ser considerada como un “texto memorialista” (Fajardo), en tanto pone bastante énfasis en la necesidad de recobrar la memoria de cómo una ciudad “permanece en alguien, como un antiguo deseo que atraviesa la sangre” (Lo que leímos, 2020: párrafo 5). Por eso, cada vez que el narrador experimenta un evento que marca sus afectos, aparece de fondo el espacio dando forma a la memoria. Así sucede, por ejemplo, cuando el narrador relata su primer viaje en micro con Alejandra en el que, gracias al vaivén brusco del bus por la avenida Alemania, podía acentuar la cercanía con su compañera, hasta quizás robarle un beso. Estas situaciones remarcan el arraigo en la ciudad, el cual puede ser reconocido a partir del trabajo memorioso. El mismo autor refuerza esta idea en una entrevista en la que señala que allí “donde se desarrolla el amor, donde ocurren las muertes” (Fajardo) los personajes quedan fusionados con la ciudad. Este campo alusivo de experiencias permite al narrador seleccionar determinados elementos de Valparaíso para poder representar sus espacios desde una específica vivencia. En realidad, dichos elementos son elegidos en base a “lo que ha quedado, lo que se conserva, lo que de algún modo quedó prendido y permaneció merodeando” (Braidotti, 2008: 237) en el recuerdo. El exestudiante sospecha que la memoria de la ciudad y las presencias que la habitan son imprecisas, porque tiende a generalizar o transformar demasiado la atmósfera que se propone recuperar. Pero esos mismos efectos de la rememoración son los que permiten enriquecer tanto el pasado como el presente y dar paso a la creación de nuevas perspectivas sobre lo recordado. Para Angelo Turco, el acto de recordar es un procedimiento de abstracción que exime a los sujetos de las obsesiones de la inmediatez para poder conseguir una cierta autonomía orientada a la producción de nuevos saberes. En un contexto gobernado por la productividad, recordar se percibe como un acto que no permite avanzar, como una actividad impropia y poco utilitaria. La novela responde a esta concepción al



dar lugar a la reflexión imaginativa que proporciona la memoria de “un dolor, una herida que gobierna el presente, que incomoda, y que, como los espectros, vienen a dislocar los signos” (Guerrero, 2020: párrafo 6).

Por este motivo, el narrador rememora cada instante en que esos espectros se revelan en toda su magnitud intensa y terminan siempre relacionándose con el espacio en que aparecen. Para explicar mejor esta idea, basta traer a colación el recuerdo de los encuentros sexuales del narrador con Alejandra y de la manifestación de gestos cargados de significados, casi premonitorios sobre el final trágico de la joven:

Durante mis orgasmos, [...], Alejandra me miraba con atención -yo, abajo, la entreveía-, con curiosidad, con una especie de resignada tristeza, como quien ve morir en el sueño a alguien querido. Alejandra me besaba los párpados y la nariz, la boca y el mentón y nuevamente los párpados, como para traerme de vuelta: despierta, amor, regresa de la soledad de tu pequeña muerte, temiendo haberme llevado demasiado lejos. Como si casi desesperada me dijera: ya no estés ahí vuelto sobre ti mismo, vuelve a estar porque ahí no eres, vuelve a ser donde yo estoy, mírame y mira a tu alrededor, no te embriagues en tu propia pérdida que yo misma te regalé, solo debías asomarte, reconóceme para que seas de nuevo el que tanto he querido sin jamás decírtelo, ya no abracés fantasmas, vuelve a esta cama mía que también es la tuya. Alejandra se detenía al verme abrir los ojos y con sus ojos parecía decirme: te tengo de vuelta, y solo entonces, segura de mi recuperación, cuando había emergido, me invitaba a descansar a su lado para buscar su propia muerte pequeña, de donde, sin embargo, yo no debía llamarla. (González, 2020: 69-70)

Para Foucault, hacer el amor es un acto en que el cuerpo aplaca su necesidad de proyectarse en cuerpos y espacios utópicos para trascender sus límites. Hacer el amor, sostiene el filósofo, “es sentir el propio cuerpo encerrarse en sí mismo, existir finalmente fuera de cualquier utopía, con toda la propia intensidad, entre las manos del otro” (2020: 45) y es por esto que “el amor es un pariente tan cercano del espejo y de la muerte” (Foucault, 2020: 45), porque en estas figuras el cuerpo está aquí. Mientras que el narrador se encuentra buscando “lo inexistente” (González, 2020: 69), Alejandra se encuentra en el presente exigiendo a su amante que regrese de sus profundidades, aunque a él le esté negada la posibilidad de rescatarla de su pequeña muerte, así como también de la real y concreta que luego la alcanzará. Le queda, entonces, seguir buscando la imagen de Alejandra en la utopía que han dejado los restos de su



memoria, búsqueda que se vierte en la re-exploración de los espacios físicos en que se han formado sus afectos.

## Conclusiones

La mirada distanciada se presenta como uno de los elementos estructurales de la novela más relevante, puesto que está presente ya sea como materia de reflexión o como fuente organizadora de los eventos que marcan el transcurso de la narración. A pesar de que la actitud distanciada dada por el mismo carácter reflexivo del narrador lo incapacite “para fortalecer una relación afectiva” (Espinosa, 2020: 38), resulta ser el lente por el cual se ejecuta la apropiación de los lugares en que se formaron los afectos y la memoria del narrador protagonista. Por lo tanto, el distanciamiento, lejos de significar una actitud desapasionada y desarraigada, puede significar una modalidad creativa de aproximación a la realidad cuando se busca comprenderla y encontrar un lugar propio en ella. El distanciamiento, pues, se configura como una instancia productiva que permite recrear la atmósfera de un lugar y desenmarañar las experiencias vitales que allí se generan.

Si bien la novela no muestra explícitamente los mecanismos de construcción de la mirada distanciada, este trabajo ha intentado individualarlos a través de categorías narratológicas (a través de la focalización alógena) y temáticas (como la reflexión sobre la escritura y la memoria) para determinar las apropiaciones literarias del espacio urbano en Valparaíso. Desde el momento en que el narrador reconoce la imposibilidad de poner en palabras la experiencia vital, sobre todo aquella que concierne al espacio habitado, expone el deseo de apoderársela. Por ello, el concepto de apropiación espacial alcanza su importancia al proporcionar las herramientas metodológicas para explicitar la manera en que un lugar es vivido, asimilado y transformado por los afectos e imaginaciones de sus usuarios. En el caso de la novela, dichas apropiaciones están teñidas por una actitud distanciada que torna los espacios ocasiones de reflexión sobre los espectros de una ciudad a la deriva, cuyos recuerdos borrosos claman por adquirir un sentido y una organización narrativa que pudiera, al fin, dar nombre al dolor, a la ausencia, a la pérdida y al amor.



## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio [2014] (2017). *El uso de los cuerpos*. Traducción de Rodrigo Molina-Zavallá. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ANÓNIMO (2020). “Felipe González: Hay una tendencia a la lectura literal, a los discursos nítidos y correctos”. En <http://loqueleimos.com/2020/11/felipe-gonzalez-hay-una-tendencia-a-la-lectura-literal-a-los-discursos-nitidos-y-correctos/> [Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2021]
- BRAIDOTTI, Rosi [2006] (2009). *Transposiciones. Sobre la ética nómada*. Traducción de Alcira Bixio. Barcelona: Gedisa.
- BRECHT, Bertolt [1933-1947] (2004). *Escritos sobre teatro*. Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Editorial Alba.
- DE CERTEAU, Michel [1980] (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Traducción de Alejandro Pescador. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- ECO, Umberto [1994] (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Traducción de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Lumen.
- ESPINOZA, Patricia (2020). “El cultivo de la memoria”. *Las Últimas Noticias*, 25/09/2020, p. 38.
- GONZÁLEZ, Felipe (2020). *El Faro*. Santiago de Chile: La Pollera.
- GUERRERO VALENZUELA, Claudio (2020). “Abrazar espectros”. En <https://revistaelipsis.org/2020/09/14/el-faro-una-critica-de-claudio-querrero-valenzuela/> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2022]
- FAJARDO, Marco (2020). “Felipe González en *Cita de libros*, y su novela sobre un desaparecido en democracia: ‘si no perteneces a una clase acomodada, la justicia es indiferente’”. *Cita de libros*. Podcast Addict. En <https://podcastaddict.com/episode/113308036> [Fecha de consulta: 2 de octubre de 2020].
- FOUCAULT, Michel [1966] (2020). *Utopie. Eterotopie*. Napoli: Cronopio.
- KOCIATKIEWICZ, Jerzy y KOSTERA, Monika (1999). “The Anthropology of Empty Spaces”, *Qualitative Sociology* (enero 1999), 22, 1, 37-50 pp.
- TURCO, Angelo (1988). *Verso una teoria geografica della complessità*. Milano: Unicopli.
- WESTPHAL, Bertrand (2009). *Geocritica. Reale Finzione Spazio*. Traducción de Lorenzo Flabbi. Roma: Armando Editore.

# Diablotexto

## *Digital*



**El calor de Cuba: Los años del  
exilio de Blas de Otero**

***The heat of Cuba: The years of  
exile of Blas de Otero***

**RAPHAEL BOCCARDO**  
**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
[raphael\\_boccardo@msn.com](mailto:raphael_boccardo@msn.com)  
<http://orcid.org/0000-0001-9631-0924>

**Fecha de recepción: 16 de septiembre de 2022**  
**Fecha de aceptación: 01 de diciembre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 174-186**  
**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25287**  
**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** El último exilio del poeta Blas de Otero en Cuba en la década de 1960 forma parte del recorrido previo a su regreso a la España franquista hasta su muerte en 1979. Afincado en La Habana, el poeta vasco participa activamente en revistas y política locales, en un ambiente de fervor revolucionario tras la Revolución de 1959 del Che Guevara y Fidel Castro. Financiado por el Partido Comunista de España (PCE), Blas de Otero adopta una nueva forma de escribir su poesía, el poema en prosa. Comprender la relación entre el exilio y esta forma será tarea de este artículo con el análisis del poema "La Calor".

**Palabras clave:** Blas de Otero; Cuba; Exilio; Poema en prosa

**Abstract:** The last exile of the poet Blas de Otero in Cuba in the 1960s is part of the journey prior to his return to Franco's Spain until his death in 1979. Living in Havana, the Basque poet actively participates in local magazines and politics, in an atmosphere of revolutionary fervor after the 1959 Revolution of Che Guevara and Fidel Castro. Financed by the Communist Party of Spain (PCE), Blas de Otero adopts a new way of writing his poetry, the prose poem. Understanding the relationship between exile and this form will be the task of this article with the analysis of the poem "La Calor".

**Key words:** Blas de Otero; Cuba; Exile; Prose Poem



## Introducción

El estudio del exilio del poeta vasco Blas de Otero recorre un largo camino, desde su primera salida de España durante el franquismo, en 1952, a París, hasta sus viajes por el Bloque Soviético en los años 60, cuando el propio escritor se acerca al Partido Comunista de España (PCE) a través de amistades como las de Jorge Semprún y Manuel Azcárate (Perulero, 2014:301). Durante estos viajes, Blas de Otero produjo una serie de poemas que, censurados en la España de Franco, fueron publicados en diferentes países como México, Argentina, Cuba e incluso Francia. Comprender su exilio es también comprender los elementos de su vida y obra que dialogan y construyen esta serie de poesías que serán parte esencial de su trayectoria como escritor.

En este artículo analizaremos principalmente el período final de exilio de Blas de Otero, durante su paso por el Bloque Socialista financiado por el PCE. La importancia de este acercamiento entre el poeta y el Partido la analiza Elena Perulero en “Informe Azcárate”:

El «Informe» nos da, pues, una idea de la situación de aquellos años de militancia antifranquista, especialmente en lo que tiene que ver con la relación de los intelectuales españoles de la posguerra con el PCE que, dentro de la clandestinidad, fue el grupo de oposición más organizado y presente en la sociedad y también entre las gentes de la cultura, cualquiera que fuera su evolución en años posteriores. El informe nos habla de la decisión de Otero de hacer efectivo —si no «oficial»— su compromiso con los postulados socialistas, a través del Partido. Por lo visto, las relaciones personales habrían sido determinantes, en este caso —como en otros de la época— para que el poeta se afiliara al PCE, contando, como avales para este propósito, con un puñado de amigos progresistas, dos libros de versos y una canción (Perulero, 2014: 316)

Ahora miembro del PCE, Blas de Otero entrará en esta *militancia antifranquista* lo que le impediría publicar en España durante los años sesenta. Comprometido con el partido, el poeta emprenderá sus viajes al Bloque Socialista: primero la Unión Soviética y luego China, con el objetivo de escribir sus nuevos poemas basados en su experiencia política e ideología marxista. “En aquella época, era tanta la necesidad, el afán de encontrar algo que empezara a moverse” (Perulero, 2014: 309), como dice Jorge Semprún al recordarse de su impresión del entusiasmo de Blas de Otero en juntarse al PCE.

En su último viaje, con fondos del partido, a Cuba, el poeta vasco enfrenta una serie de conflictos personales y políticos con su partido, a la vez que



comienza a distanciarse de la forma del soneto y a explorar más los poemas en prosa. Comprender la relación que existe en esta condición de exilio y la adopción de esta nueva forma de poesía es uno de los principales objetivos que exploraremos a continuación. Pero primero hay que entender cómo llegó Blas de Otero a Cuba a través del PCE.

## Havana

En 1960, 1 año después de la revolución cubana, los lazos entre Cuba y la Unión Soviética comenzaron a fortalecerse luego de varios meses de negociación. En el apogeo de la Guerra Fría, Che Guevara y Fidel Castro, los líderes revolucionarios que ahora gobernaban el país, deciden aceptar la ayuda de Khrushchev después de una amenaza estadounidense de embargo a Cuba:

Ese mismo día Eisenhower declaró que Estados Unidos “nunca permitirá el establecimiento de un régimen dominado por el comunismo internacional en el Hemisferio Occidental”. A lo que tres días después contestó Khrushchev diciendo que la Doctrina Monroe, perdida su utilidad, había fallecido de muerte natural. Pese a este tipo de respuesta, el Primer Ministro soviético aclaró, ese mismo día, que su gobierno siempre había apoyado la lucha libertadora de los pueblos; que en Cuba no estaban a la cabeza los comunistas, “sino gentes honestas” que trataban de acabar con la explotación a que su país había estado sometido. Es más, añadió, si se tratara de dirigentes comunistas, la Revolución cubana marcharía de otra manera. (Torres Ramírez, 1971: 32)

Así, Cuba se alía con el Bloque Soviético y China<sup>1</sup> en esta relación entre los países socialistas del mundo oriental y occidental. Este acercamiento a Rusia en la década de 1960 facilitó una mayor comunicación entre otros partidos comunistas y socialistas de América Latina y Europa. El Partido Comunista de España (PCE) fue uno de los partidos que tuvo mayor contacto con los líderes cubanos en la década de 1960. Con miembros republicanos exiliados tras la Guerra Civil Española, obligados a abandonar el país tras la derrota ante los nacionalistas y el ascenso de Franco, el PCE fue de suma importancia a la hora

---

<sup>1</sup> “Hace 50 años, el 2 de septiembre de 1960, durante el gran mitin convocado en la Plaza de la Revolución de La Habana, el líder de la Revolución Cubana, Fidel Castro, expresó de manera clara el propósito de establecer relaciones diplomáticas con China. Mientras leía la “Declaración de La Habana”, preguntó, súbitamente y en voz alta, a las masas concentradas, si deseaban establecer relaciones diplomáticas con la República Popular China. Cerca de un millón de ciudadanos levantaron en alto sus puños y contestaron unánimemente con voces estremecedoras: “¡Sí, sí!”” (XU SHICHENG, 2009)



de establecer una comunicación difícil con intelectuales y escritores que también sufrieron las mismas consecuencias tras la guerra. El PCE no solo se encargó de intentar conectar con estos exiliados, sino también de brindar una ayuda económica que, para muchos de estos escritores, fue una ayuda muy necesaria:

Además, en la década de los cincuenta el PCE en Cuba se había convertido en una organización de prestigio tanto dentro de las organizaciones de refugiados, como fuera entre las organizaciones de izquierda, precisamente por haber sido una de las más represaliadas por la propia dictadura de Batista. Al mismo tiempo, la dispersión organizativa hacia el exilio republicano (fragmentado en un sin número de pequeños grupos) un fenómeno difícil de controlar por parte de las nuevas autoridades. Los “gallegos” antifranquistas, con Menoyo a la cabeza, ya habían metido en más de un problema de orden diplomático al nuevo gobierno. Las colectas y proclamas exaltadas para reiniciar la guerra revolucionaria en España, ponían en un compromiso las ya de por sí tensionadas relaciones entre Cuba y España. Todo esto hizo que, conforme aumentase la influencia de los cuadros comunistas en el aparato del Estado, a instancias del PCE tanto como de las nuevas autoridades, se fueran promoviendo cada vez más esfuerzos por conseguir la unidad de acción del destierro republicano. (Gabriel García, 2021: 50)

Era misión del recién elegido delegado del PCE en la isla, José María González Jerez, llevar a algunos de estos intelectuales y militantes del PCE a visitar la recién revolucionaria Cuba, principalmente a los españoles exiliados en otras partes del mundo. Los *hispanosoviéticos*, es decir, los españoles que tenían alguna relación con los partidos socialista y comunista fueron invitados a visitar Cuba y ver este nuevo país en los primeros compases de la revolución, con ayuda económica de la propia Unión Soviética: “José María González Jerez recalca cómo los hispanosoviéticos ayudaron a la convivencia entre cubanos y soviéticos: “Yo creo que fue una ayuda [a la Revolución]” (Martell, 2005).

Se dice que unos 300.000 españoles recibieron ayudas en las próximas décadas para realizar este viaje al país. En 1962, en los primeros años del gobierno de Fidel Castro, José María González invitó a Blas de Otero, reconocido poeta español, miembro del PCE, que ya había estado en otros países socialistas como la Unión Soviética y China, a venir a Cuba y pudo contribuir a las revistas y literatura de la revolución.



Blas de Otero, exiliado durante este periodo por el franquismo tras ser censurado varias veces en España<sup>2</sup>, viajó por el mundo en búsqueda de la estabilidad que nunca encontraría fuera de Bilbao, su ciudad natal.

Militante del PCE, con sentido de la responsabilidad hacia el partido, Blas de Otero decide aceptar la invitación de José María González y visitar la isla de Cuba durante este período. Con algunos poemas en manos, muchos de ellos censurados, el poeta encuentra la libertad y la efervescencia en el país para poder publicar íntegramente sus creaciones, como él mismo dice en una entrevista:

Me preguntas cómo es, ahora, Cuba. Cuba es, como siempre y como dice su famosa canción, 'Cuba, qué linda es Cuba'; pero, además de esto, es un país en plena efervescencia y entusiasmo. No le arredran las dificultades, no teme el peligro; está orgullosa de su presente y segura de su porvenir. (De Otero, 2013: 1131-32)

La estancia que debería ser de unos pocos meses se convierte en años cuando Blas de Otero conoce a Yolanda Pina, bibliotecaria de la *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* (UNEAC), 26 años. José María González, ya haciendo los preparativos para el regreso de Blas de Otero a España, acaba aplazando este viaje y sitúa al poeta en un puesto en el PCE de Cuba. Yolanda y Blas se casan en 12 de agosto de 1964. Pero su matrimonio fue corto. Con solo 2 años de casamiento, el poeta, con una severa depresión nerviosa decide regresar a España. Sin embargo, era imposible vivir de sus poemas en su país de origen. Sin empleo, y sin posibilidad de publicar sus poesías sin la censura del franquismo, Blas de Otero decide volver a Cuba el mismo año.

Como dice Julio Neira en su artículo *Blas de Otero con Cuba*:

---

<sup>2</sup> Durante la década de 1949, sus obras *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia* tuvieron tantas censuras y recortes en los poemas que su publicación en España se hizo inviable. A excepción de unos pocos poemas que se publicaron con gran dificultad en la revista *Ínsula*, muchos sonetos fueron cortados por completo a manos de un tribunal eclesiástico que había acusado a Blas de Otero de "herejía flagrante". En este período de aislamiento, un poeta sin poesía se había instaurado en muchos de estos escritores un exilio interior, un silencio forzado. A principios de la década de 1950, la censura se agudiza. Blas de Otero, antes preocupado por cuestiones existenciales y religiosas, comienza a pensar en la sociedad en la que vive y el destino que atraviesa la humanidad. Son años cruciales para un cambio de estilo y de vida. En 1952, al no poder publicar en España, el poeta vasco acaba exiliado en París durante un año y medio junto a otros exiliados comunistas españoles.



El poeta no consiguió encontrar en España la estabilidad necesaria y decidió regresar a Cuba. El PCE hubo de hacer gestiones de alto nivel con su homólogo cubano para conseguir que pudiera volver, lo que ocurrió en diciembre de 1965. González Jerez les consiguió vivienda, pero no un empleo, y el Partido acabó asignándole 300 pesos mensuales, cantidad suficiente para vivir modestamente. (Neira, 2016: 46)

Con solo 300 pesos mensuales, la difícil convivencia con Yolanda Pina, que acabaría divorciándose en noviembre de 1967, y su crisis de salud por su depresión en el exilio, aquellos años en Cuba han sido tan productivos como insoportables para el poeta vasco.

Durante su doble estancia en Cuba, Blas de Otero comienza a escribir los poemas de *Qué trata de España* y otros que serían publicados años después en 1964. Hizo también en la isla lecturas públicas en la UNEAC, con presentación de César López en la *Gaceta de Cuba*, nº 96, y contribuyó con poemas en *Casa de las Américas*, *Bohemia*, *Pueblo de la Cultura*, *Ficción* y *España Republicana*. También trabajó al lado de campesinos en campañas promovidas por el gobierno cubano para que los intelectuales pudiesen ayudar en el trabajo agrícola (Neira, 2016: 47).

En los dos años y siete meses en Cuba, Blas de Otero escribió en su mayoría poemas en prosa, divergiendo de su forma principal de años anteriores, principalmente de obras establecidas de la década de 1950 como *Ángel ferozmente humano* y *Redoble de conciencia*. El clásico soneto de versos intercalados entre sí para marcar el ritmo del *enjambement* fue una de las grandes marcas de identidad de Blas de Otero en décadas anteriores. Ahora, en el exilio y en Cuba, el poeta decide explorar la prosa como forma de escritura.

### Poema en prosa

La adopción del poema en prosa es un tema que todavía se investiga parcialmente en la crítica de su obra, principalmente porque poco se entiende cómo se entrelazan las relaciones entre el exilio en Cuba y los poemas en prosa. Para comenzar a comprender la producción de Blas de Otero en la isla de Cuba, primero debemos fijarnos en la mirada nostálgica del poeta durante el período en que estuvo exiliado en el país durante 1962 y 1965.

En *Historias fingidas y verdaderas*, obra publicada póstumamente por Sabina de la Cruz, estudiosa y compañera de Blas de Otero en sus últimos años,



el poeta vasco continúa con su producción para recordar sus años de andadura en los Bloques Socialistas. En esta recuperación de la memoria, ahora radicado en Madrid, Blas de Otero busca en su poesía plasmar parte del sentir en Cuba. En este relato autobiográfico, de rememoración, el poeta empieza a moldear la forma de su poesía, antes de versos y estrofas, a un poema continuo en prosa, como se hubiera la necesidad de exponer sus pensamientos de manera más extensa a lo largo del texto. Lucía Montejo Gurruchaga, que estudia la censura y el exilio de Blas de Otero, comprendió como estos relatos autobiográficos se entrelacen y se relacionan con su forma poética en prosa:

la voz narrativa transita con entera libertad por el sistema de géneros configurados como compartimentos estancos y frente al orden cronológico del relato autobiográfico impone el discurrir libre y caprichoso de la memoria, frente a la rememoración completa de una vida, presenta una visión fragmentada de su existencia, sin series cronológicas fiables. Afronta la práctica del género autobiográfico desde su condición de poeta e imprime en el discurso narrativo su aliento poético; no considera el género autobiográfico como género cerrado y excluyente, sino abierto e integrador de otros géneros. Contagia la prosa de tensión poética porque el aprendizaje lírico que ha atesorado en su verso revierte en beneficio de su creación en prosa, y ensaya novedades formales, como colocar al frente del libro una sentencia, dar cabida al verso en un texto en prosa intercalando dos sonetos. (Montejo Gurruchaga, 2014: 251)

La tensión poética de la prosa, para usar un término de Montejo Gurruchaga, es una característica que se desarrolla en el exilio no como madurez de la escrita, sino como cambio político y personal de Blas de Otero por su salida de España tras la censura. Las novedades formales de la prosa ocurren por un proceso histórico que se entiende solo a través de la lectura de la poesía en prosa de Blas de Otero como relato autobiográfico.

En el poema *La Calor*, veremos cómo este sentimiento se transporta y se traduce a la forma poética de la propia prosa.

#### LA CALOR

Allí en Castilla llovía de tarde en tarde, si era en Villarcayo hasta podía esperarse de mañana en mañana, claro que muy espaciadas como algunas palabras de Mallarmé. Eso era allí en Castilla, donde los trigos encañan y viene mayo vestido de juglar, y la vieja puente del río brota su recia hierba en los i n s t e r t i c i o s de la rancia piedra. (Palabra que jamás volveré a utilizar, y que le zurzan a Mallarmé.)

Pero el calor es distinto, cae como un idiota sobre la ciudad, no tiene sonido alguno ni ganas de hacer nada, si es en Pekín quítate de en medio porque caen las puertas del cielo y te aplastan, pero no te quedes acá en La Habana porque no adelantarás un solo paso, sin que sea posible sacar el otro pie del fango del calor famoso, las ideas no



funcionan, los teléfonos funcionan pero no se oye más que calor, Qué calor, en mi tierra es distinto, lo único que no funciona es la historia, debe ser por culpa del frío, o de la calor, cualquiera sabe. (De Otero, 2013: 661)

La rememoración y la necesidad autobiográfica de relatar su experiencia personal en la escrita, surge en el inicio del poema, "Allí en Castilla llovía", un poema sobre Cuba que se empieza en Madrid, España, como una nostalgia al mirar la ventana de su habitación.

Podemos trazar aquí un importante paralelo con la vida y poesía de Luis Cernuda. En sus poemas en prosa, la forma en prosa se utiliza principalmente en el contexto nostálgico del recuerdo y la memoria, como si la recuperación de lo perdido por la memoria no pudiera estructurarse en versos poéticos clásicos, ordenados en estrofas. Como dice Patricio Eufrazio:

Phillip Silver, autor interesado en la obra de Luis Cernuda, asegura que los poemas en prosa de *Ocnos* "son al mismo tiempo recreación y definición". Sin duda, en lo primero va bien orientado pues la recreación del mundo que se ha resquebrajado en la Guerra Civil y que terminará de perderse con la Segunda Guerra Mundial, es el acicate principal de la nostalgia de Cernuda. En cambio, la "definición" que destaca Silver, merece más tempero en su análisis. (Eufrazio, 1999: 3)

Luis Cernuda también ha sido un refugiado de la Guerra Civil Española. Después del término de la guerra y la derrota de los republicanos por los nacionalistas liderados por Franco, Cernuda parte primero para Oxfordshire, después París, y sin obtener éxito de regresar a España, consigue un puesto provisional en Cranleigh School en 1939. En 1943 es lector de español en la Universidad de Glasgow (Insausti, 2012:1) y Cambridge en 1945. En esta experiencia en el exilio, Cernuda también empezó a escribir sus poemas con la forma de prosa, como una autobiografía poética para recordar sus viajes fuera de España:

Para gustar de Londres, como de toda Inglaterra, para sentir su encanto íntimo, hecho de tradición filtrada a través de los años, matizada por la idiosincrasia nacional, hace falta tiempo. Y eso era, precisamente, lo que yo no quería tener entonces, tiempo; movido por la nostalgia de mi tierra, sólo pensaba en volver a ella, como si presintiera que, poco a poco, me iría distanciando hasta llegar a serme indiferente volver o no. (Cernuda, 1975: 644)



La nostalgia de Cernuda lo impide de conocer a Londres más detalladamente, como si conocer a esta nueva ciudad en el exilio fuera traicionar su tierra de origen, España. La distancia del tiempo que se alarga fuera de su país es el verdadero miedo de la pérdida de su propia identidad en su estancia en Inglaterra. Por eso, como dice Patricio Eufrazio, hay una constante necesidad de recreación de la memoria en la poesía de Cernuda.

Definición y recreación son términos importantes para entender cómo en *Historias fingidas y verdaderas*, Blas de Otero utiliza la forma de la prosa para lograr posicionar su nostalgia en una estructura que pudiera sustentar tal objetivo. Como en Cernuda, Blas de Otero trae su recuerdo de Cuba en forma de prosa como forma de definir y recrear esa memoria perdida del exilio que parece haberse desvanecido con el tiempo ahora en Madrid. Geoffrey R. Barrow, en su artículo sobre la obra *Historias fingidas y verdaderas*, muestra cómo se estructuró esta autobiografía: “The lack of serenity is mirrored in this prose style and in an often private symbolism that point to a fragmented and purposeless everyday life and project a disintegrated world picture.” (Barrow, 1975: 39).

“La Calor” representa un recuerdo de lo distanciado por el tiempo, una memoria fragmentada quebrada por el exilio. La prosa busca recrear ese momento: “Pero el calor es distinto”, comienza el segundo párrafo Blas de Otero revelando que ya no está en España ahora, sino en Cuba, definiendo el espacio y el tiempo del poema. Lluvia y calor, Castilla y La Habana, son dos espacios antitéticos que se disputan las sensaciones que trae la memoria al escritor. En esta ruptura con el exilio, este sentimiento es el único que queda: “El exilio es algo curiosamente cautivador sobre lo que pensar, pero terrible de experimentar. Es la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal” (Said, 2013: 103). La necesidad de rememoración en el exilio es, como en Cernuda, el miedo de la pérdida de su propia identidad como español. Blas de Otero también no consigue, trágicamente, vivir plenamente en Cuba y conocer toda la isla y toda su experiencia política postrevolucionaria. La tragedia de los exilados está en la ausencia de la experiencia de algo nuevo: su país de origen siempre permanece como una sombra incansable.



En “La Calor”, el calor entre Castilla y La Habana es distinto. En La Habana, “las ideas no funcionan, los teléfonos funcionan, pero no se oye más que calor”. En esta definición de la diferencia del símbolo principal del poema, posibilitada principalmente por la prosa que es capaz de recrear estas sensaciones, vemos cómo se revela la nostalgia del exilio: “Qué calor, en mi tierra es distinto, lo único que no funciona es la historia”. Ni siquiera, para el poeta, es posible vivenciar plenamente la sensación del calor en esta nueva tierra. Como la lluvia de Londres para Luis Cernuda el “calor” es la llave para despertar la nostalgia de su tierra. La pérdida de esa sensación, para Blas de Otero, sería también el trágico olvido de España y, por consiguiente, de su propia identidad. Y mucho más allá de una experiencia personal, Blas de Otero muestra cómo “La Calor” es también un diálogo con la tradición literaria: “hasta podía esperarse de mañana en mañana, claro que muy espaciadas como algunas palabras de Mallarmé”. Mallarmé, el poeta francés que también escribió poemas en prosa, como comentamos sobre los poemas en prosa de Cernuda, son dos autores que parecen entrar en esta conversación desde España sobre la forma misma de la prosa. ¿Cómo expresar la nostalgia en la poesía si no es romper los versos y hacerlos ordenados en un texto continuo e ininterrumpido? El propio Luis Cernuda analiza como en Mallarmé, en realidad, construye la visión del poeta moderno como un ser que dialoga con el pasado: “Rendir homenaje a unos poetas del pasado es introducirse en una tradición, es comprobar cómo el pasado informa el presente” (Cabanilles, 2005: 205). Para el exilado, esa es una de las pocas comunicaciones reales para intentar comprender el presente.

Blas de Otero, en “La Calor”, parece preocupado no solo por captar las sensaciones personales y autobiográficas de La Habana sino también por pensar la poesía misma como una forma de expresión de sus años de exilio, con el presente y con el pasado de la tradición literaria. En su estancia en Cuba, Blas de Otero intentó conocer su cultura y la política efervescente del país con muchas contribuciones a revistas literarias de la isla. Incluso vivenció experiencias personales importantes como su matrimonio con Yolanda Pina y la relación con sus amigos, Jorge Semprún y Manuel Azcárate. Pero el exilio, como



dice Edward Said es una “grieta imposible de cicatrizar”, y como en Luis Cernuda en Inglaterra, Blas de Otero ha sido incapaz de sentir el calor, *la* calor de Habana como en España: “debe ser por culpa del frío, o de la calor, cualquiera sabe”.

## CONCLUSIÓN

El estudio del poema en prosa autobiográfico de Blas de Otero todavía tiene un largo camino por recorrer. Con el análisis de los exilios en curso por parte de la crítica literaria actual, entender cómo su vida y obra se entrelazan en la creación de su poesía es importante para comprender también cómo las formas de producción, del soneto a la prosa, han cambiado a lo largo del tiempo y a lo largo de los viajes de Blas de Otero por el mundo. Desde el poeta censurado hasta el militante del Partido Comunista Español, el poeta vasco exploró diversos temas, desde la religión hasta la política, siempre motivado por sus vivencias personales con los intelectuales de su época, principalmente de 1950 a 1970.

El poema en prosa autobiográfico escrito en Cuba, y luego en Madrid, fue una forma innovadora en la carrera literaria de Blas de Otero, una adopción motivada principalmente por la nostalgia y la necesidad de recordar un trauma pasado como el exilio, como vimos también en la prosa de Luis Cernuda. En *Historia Fingidas y Verdaderas*, Blas de Otero se dispuso a pensar en su propio exilio, con todos los traumas que supuso la experiencia, y al mismo tiempo revelar como su incapacidad de conocer Habana como le gustaría. Se trata de una obra de suma importancia en su carrera, y que todavía nos aportará muchos conocimientos sobre esta última etapa de su vida.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARROW, Geoffrey (1975). “A Hidden Paradox: Blas de Otero’s Historias Fingidas y Verdaderas”, *Hispanófila*, n.º 54, pp. 39-49.
- CABALLINES, Antònia (2005). “Luis Cernuda: lectura y Reescritura de los clásicos”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, vol. X, pp. 203-213.
- CERNUDA, Luis (1975). *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral.
- DE LA CRUZ, Sabina (2004). “Notas Biográficas Tabla Cronológica De La Vida Y Obra De Blas De Otero (1916-1979)”, *Ancia*, n.º 4, pp. 7-74.
- EUFRACCIO, Patricio (1999). “De Ocnos a Sevilla: Cernuda nuestro. Nostalgia, desolación y esperanza”. En



- <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero13/ocnos.html> [Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2022].
- GABRIEL GARCÍA, Ángel (2020). *Esperanzas redobladas: El exilio republicano español y la Revolución Cubana*. Repositorio de la Universidad de Zaragoza: Zaguán.
- INSAUSTI, Gabriel (2012). "Aprendizajes tardíos: Cernuda en Inglaterra", *Revista Cálamo*, n.º 60, pp. 73-81.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2014). "La prosa autobiográfica de Blas de Otero, 'Historia (casi) de mi vida' (1969): la construcción de la subjetividad". *Epos. Revista De filología*, n.º 30, pp. 247-260.
- NEIRA, Julio (2017). "Blas de Otero con Cuba", *Campo de Agramante: revista de literatura*, n.º 25, pp. 45-58.
- OTERO, Blas de (2013). *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PERULERO PARDO-BALMONTE, Elena (2014). "El Informe Azcárate sobre Blas de Otero", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 90, pp. 297-317.
- SAID, Edward (2013). *Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debolsillo.
- SHICHENG, Xu (2010). *China y Cuba: medio siglo de relaciones de amistad y cooperación in China Today*. En [http://www.chinatoday.com.cn/ctspanish/se/txt/201010/15/content\\_30392\\_4.htm](http://www.chinatoday.com.cn/ctspanish/se/txt/201010/15/content_30392_4.htm) [Fecha de consulta: 09/12/2022].
- TORRES RAMÍREZ, Blanca (1971). *Las relaciones cubano-soviéticas: 1959-1968*. México D.F.: El Colegio de México. Project MUSE. En <https://muse.jhu.edu/book/67553> [Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2022].

# Diablotexto *Digital*



**Intercambios poéticos Brasil-España:  
Manuel Bandeira y la traducción  
de un poema de Rafael Alberti**

*Poetic interchange Brazil-Spain:  
Manuel Bandeira and the translation  
of a Rafael Alberti's poem*

**MAYRA MOREYRA CARVALHO**  
**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS**  
[mayramoreyra@gmail.com](mailto:mayramoreyra@gmail.com)  
<http://orcid.org/0000-0002-1580-3346>

Fecha de recepción: 16 de septiembre de 2022  
Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2022

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 187-208  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25282  
ISSN: 2530-2337



**Resumen:** El artículo se dedica a las traducciones del poeta brasileño Manuel Bandeira para dos poemas de Rafael Alberti, incluidas en *Poemas traducidos* a partir de 1948, cuando el español vivía exiliado en Argentina. Buscando reconstituir los vínculos entre Alberti y Bandeira, se describe el contexto de aparición de las traducciones, se establecen aproximaciones entre sus poéticas, y se examinan las especificidades de una de las traducciones. De este modo, se espera mapear y recuperar diálogos entre las poesías brasileña y española, considerando que la reconstrucción de intercambios entre artistas de distintas tradiciones permite reflexionar sobre la conformación de la historiografía literaria.

**Palabras clave:** Traducción; Redes de sociabilidad; Poesía iberoamericana; Manuel Bandeira; Rafael Alberti

**Abstract:** The corpus of the present article encompasses two poems written by Rafael Alberti and translated by the Brazilian poet Manuel Bandeira, which were included in *Poemas traducidos* in 1948, when Alberti was living as an exiled in Argentina. In order to reconstruct connections between the poets, this article describes the context in which the translations appeared, compares and approaches Bandeira and Alberti's poetic work, and examines specific elements in one the translated poems. By doing so, this study aims to map and recover dialogues between Brazilian and Spanish poetry, believing that the reconstruction of relations between artists from different traditions might be helpful in reconsidering some parameter of literary historiography.

**Key words:** Translation; Social and cultural networks; Ibero-American poetry; Manuel Bandeira; Rafael Alberti



## Redes de sociabilidad en Iberoamérica: Rafael Alberti y Brasil<sup>1</sup>

La presencia de Rafael Alberti (1902-1999) como exiliado en Argentina tras el fin de la Guerra Civil Española y la consecuente dictadura franquista es bastante conocida. Durante veintitrés años (1940-1963), el poeta y su compañera María Teresa León (1903-1988) vivieron en el país sudamericano: al principio, en Villa del Totoral en el interior de la provincia de Córdoba y luego en Buenos Aires, desde donde tenían permiso para viajar a Uruguay para algunas temporadas en La Gallarda, su casa en Punta del Este, en aquel entonces, una pequeña localidad muy distinta del famoso balneario en que se convertiría. En ese escenario rioplatense, Alberti compuso trece libros de poesía, además de la prosa autobiográfica de *La arboleda perdida*, obras de teatro, traducciones, guiones cinematográficos y obras de artes plásticas. Asimismo, se debe subrayar su papel en el pujante campo editorial argentino de los años 40 y 50 en casas como Losada, Bajel, Botella al mar y Lautaro.

Esa presencia intensa del poeta español en la región del Río de la Plata reverbera en Brasil desde su llegada al país vecino. La prensa brasileña da noticia, por ejemplo, del exilio de Rafael Alberti en Argentina, de las publicaciones de sus obras y de los contactos con artistas brasileños que viajaban a la capital porteña. Al mismo tiempo se publican traducciones de sus poemas en suplementos culturales de algunos periódicos. Invariablemente, la prensa se dirige a Alberti de forma laudatoria. Se puede citar la nota de 22 de enero de 1946 del *Correio da Manhã*, firmada por el poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), que describe a Alberti como “um dos mais ilustres poetas contemporâneos do ramo latino”; o las descripciones del poeta, en distintas fechas en *O Jornal*, uno de los medios de mayor tiraje de Brasil en aquel momento, como “o maior poeta da Espanha atualmente” (s.a., 1944), “grande poeta espanhol” que “exerce grande influência nos meios literários argentinos” (s.a., 1947) y “o maior poeta espanhol de hoje” (Gerson, 1948)

Dichas fórmulas no sólo evidencian un reconocimiento del poeta y de su poesía, sino que permiten inferir sobre una imagen simbólica que tanto los

---

<sup>1</sup> Este estudio forma parte de la investigación que desarrollo como docente de la Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) y becaria del Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa (PQ) de la Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação – UEMG (Edital 08/2021).



medios y la crítica como los lectores le otorgan al poeta en el ámbito sudamericano. En otras palabras, Alberti, como único representante de una determinada poesía española que se exilia en América del Sur (recuérdese que Luis Cernuda, Max Aub, José Bergamín y Emilio Prados, por ejemplo, estaban en México) y que, por lo tanto, estaría más cerca de Brasil, parece erigirse como el “heredero” de una tradición estética y de un compromiso ético. En cierta medida, se trata de una imagen que el propio poeta asume, pero, igualmente, es una construcción discursiva de la crítica y de la prensa locales.

Ese panorama inicial respecto a las relaciones entre Rafael Alberti y el ámbito cultural brasileño señala la posibilidad de otros vínculos más estrechos entre el poeta y artistas e intelectuales de Brasil. Siguiendo este camino, algunos estudios anteriores<sup>2</sup> me permitieron reconstituir el contacto, la amistad o las afinidades estéticas y políticas entre Rafael Alberti y nombres como el pintor Candido Portinari (1903-1962), el novelista José Lins do Rego (1901-1957), y los poetas Murilo Mendes (1901-1975) y Cecilia Meireles (1901-1964). En el caso de esta poeta, la relación se estableció a partir de un encuentro en Buenos Aires y de la posterior traducción del poema “¡Eh, los toros!” por Meireles en 1946.

Asimismo, en el presente artículo, se considera la traducción para trazar las relaciones entre Alberti y el poeta brasileño Manuel Bandeira (1886-1968), que trasladó al portugués dos poemas del español. Para este estudio, teniendo en cuenta las redes de sociabilidad en el ámbito iberoamericano, ubico el contexto de aparición de las traducciones en la obra de Bandeira *Poemas traduzidos*, me propongo a establecer aproximaciones entre las poéticas de Bandeira y Alberti, y reflexiono de manera breve sobre la traducción de poesía para analizar las especificidades de una de las traducciones.

Este recorrido crítico busca mapear y recuperar diálogos entre las poesías brasileña y española, valiéndose de la idea de que la reconstrucción de intercambios entre artistas de distintas tradiciones puede ofrecer una discusión sobre la historiografía literaria y cierta rigidez de su configuración, a veces encerrada en una lengua o un territorio.

---

<sup>2</sup> Véase Carvalho (2018; 2019a, 2019b, 2021).



### Situación de *Poemas traduzidos*, de Manuel Bandeira

En su libro *Tradução. A ponte necessária* (1990), el crítico, poeta y traductor brasileño José Paulo Paes recorre la historia de la traducción en Brasil y dedica un capítulo a la actuación de Manuel Bandeira como traductor, en que subraya la importancia del poeta de Pernambuco en la profesionalización y consolidación de la traducción literaria en Brasil. Paes (1990: 57) lo define como “*um tradutor de poesia que timbrava em respeitar escrupulosamente as peculiaridades formais dos textos traduzidos por ele ao português*”. En efecto, Bandeira es una figura central en la “tradicción modernista” del arte de traducir (Simon, 1984: xii). Antes de 1945, año en que se publica la primera edición de los *Poemas traduzidos*, Bandeira había trabajado con traducciones de libros técnicos, ensayos, biografías y novelas como una de sus fuentes de ingresos (Paes, 1990). A la vez, se dedicó a la traducción de poetas de diversas tradiciones literarias: francesa, inglesa, española, hispanoamericana y alemana. La primera reunión de esas traducciones en libro se publica en 1945, en una edición restringida de tan solo 350 ejemplares por la editorial de la *Revista Académica*, un periódico de Rio de Janeiro, a cargo, entre otros, de Murilo Miranda (1912-1971), quién estimula al poeta a sacar a la luz sus 80 poemas traducidos de 44 poetas (Fernandes, 2014: 37).

Sin embargo, los *Poemas traduzidos* solo alcanzarán al gran público a partir de la segunda edición de 1948, en que se incluyen las traducciones de los dos poemas de Rafael Alberti. A diferencia de los limitados ejemplares de 1945, la nueva versión integró un gran proyecto de la Editorial Globo de Porto Alegre, aún hoy caracterizado como la “*Idade de Ouro da tradução no Brasil*” (Wyler, 2003: 129) entre 1942 y 1958. Además de mantener una oficina de traductores, la editorial contaba con escritores y poetas como Érico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana, Cecília Meireles y Manuel Bandeira para sus traducciones (Santos, 2017: 108). Como se lee en una entrevista del director de la editorial, Marcelo Roseblatt, a la revista *Leitura*, de Rio de Janeiro, en febrero de 1948, el proyecto consistía en la “*publicação em português do maior ciclo de romances dos tempos modernos*”, incluyendo en el rol de autores a Thomas Mann, Marcel Proust, Virginia Woolf, Sinclair Lewis, William



Faulkner, James Joyce, Pearl Buck, Andre Gide y Luigi Pirandello. En la misma ocasión, el director anunciaba el lanzamiento de la “*coletânea esperada há tanto tempo de Poemas traduzidos, de Manuel Bandeira*”.

*Poemas traduzidos* llega a las librerías en diciembre de 1948 con 110 poemas de 47 poetas. A lo largo del año de 1949, su publicación tiene gran repercusión en la prensa brasileña con noticias y reseñas en los medios de mayor circulación, firmadas por críticos como José Lins do Rego, Otto Maria Carpeaux, Rubem Braga y Nelson Werneck Sodré. Para este último, por ejemplo, en artículo de 20 de abril de 1949 para el periódico *Correio Paulistano*, el libro de Bandeira se destacó como la mejor publicación de poesía del año de 1948 al lado de *Poesías*, de Dante Milano. En su texto, Werneck Sodré (1949) subrayó además el “*índice de maturidade, de apuramento, de domínio técnico e de sensibilidade criadora*” de los poemas traducidos por Bandeira.

Asimismo, se puede suponer el alcance que el libro ha tenido junto al gran público, puesto que la publicidad de la edición estaba presente en medios más populares y de divulgación, como la revista *Sombra*, de Rio de Janeiro. En dicha publicación, se encuentra el catálogo de la Editorial Globo en casi todas las ediciones del año de 1949, que informa sobre los *Poemas traduzidos*: “*A melhor antologia de poesias traduzidas já publicadas no Brasil, contendo traduções do grande poeta do modernismo, de cinco línguas num volume apresentado com apurado gosto gráfico*”.

Los *Poemas traduzidos* tendrán otras ediciones en 1956 y 1976 a las que Bandeira añade nuevos poemas. En definitiva, el libro representa “*um momento importante na história da tradução de poesia no Brasil*” (Costa, 1986: 107). De hecho, un lector y amigo íntimo de Bandeira, Abgar Renault (1901-1995), que conocía sus traducciones antes de que se reunieran en libro, las caracterizaba como “*modelares, límpidas, fluidas, justas e musicais, no estilo, na linguagem, na técnica*” (1989, p. 31).

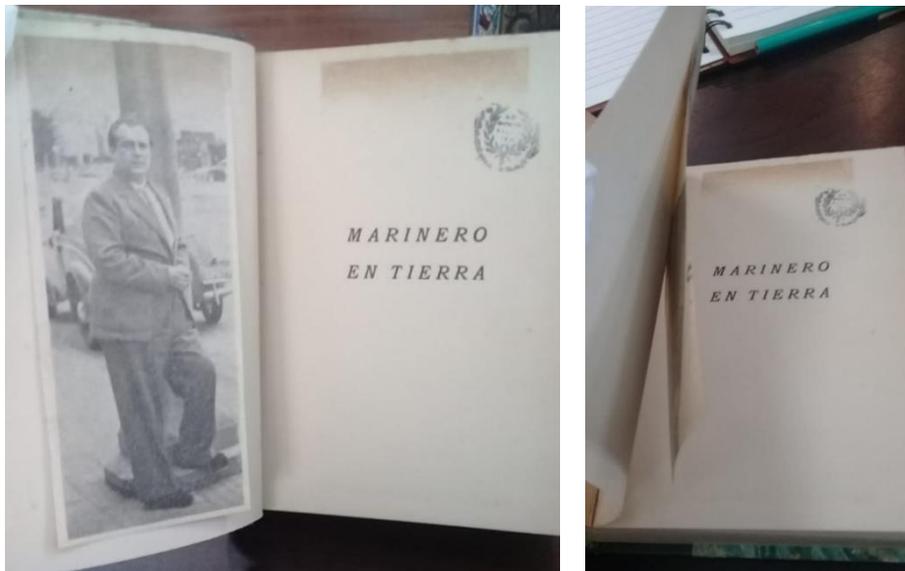
## **Apuntes sobre la traducción de poesía y los poemas traducidos de Rafael Alberti**

Los dos poemas de Rafael Alberti traducidos por Manuel Bandeira e incluidos en



*Poemas traducidos* a partir de 1948 pertenecen originalmente a *Marinero en tierra* (1924) y a *Verte y no verte* (1935), elegía escrita a la muerte del torero Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934).

El primer poema no tiene título. Es probable que Bandeira haya utilizado como fuente la edición de *Marinero en tierra* que poseía en su biblioteca personal, que se encuentra hoy en el acervo de la Academia Brasileira de Letras. El análisis de dicho ejemplar, demuestra el cuidado de Bandeira con los libros de su biblioteca. Para este volumen de *Marinero en tierra*, el poeta brasileño recortó una fotografía de Alberti publicada en algún periódico y la fijó con pegamento en una de las primeras páginas:



**Fig. 1 y 2.** Primeras páginas de la edición de *Marinero en tierra* que perteneció a Manuel Bandeira. Foto de la autora en consulta a la Colección Manuel Bandeira. Biblioteca Acadêmica Lúcio de Mendonça – Academia Brasileira de Letras

La edición que Bandeira poseía se publicó en Buenos Aires en 1942 por la Editorial Schapire. Se trata de una publicación especial, que tuvo un tiraje limitado de 1500 ejemplares, numerados y firmados por Alberti. Bandeira compró su edición, de número 1252, en la Livraria Espanhola de Rio de Janeiro. Ese dato es significativo porque pone en escena un importante agente en la circulación de la literatura en español en Brasil: el librero que fundó esa librería en 1909, Samuel Nuñez López. Su librería fue, durante la primera mitad del siglo XX, un punto de difusión de las literaturas españolas e hispanoamericanas en Brasil. El español Nuñez López importaba libros y hacía llegar al país no solo



títulos de literatura, sino también de política, medicina y música (Dorella, 2006: 30).

El otro poema traducido por Bandeira se titula “El toro de la muerte”. Aunque Alberti lo haya escrito originalmente para el libro *Verte y no verte* es probable que Manuel Bandeira lo haya recogido de otro volumen en que el poema aparece: el conjunto titulado *¡Eh, los toros!*, que reúne poemas de temática taurina escritos antes del exilio y se publica en Buenos Aires en 1942, con xilografías originales del gallego-argentino Luís Seoane (1910-1979).

Dicha probabilidad se funda en algunas evidencias: la traducción al portugués del poema “¡Eh, los toros!”, a partir del cual se nombra la antología, por Cecília Meireles en 1946, y la aparición de la traducción de Bandeira de “El toro de la muerte” algunos meses antes de que se sacaran a la luz los *Poemas traducidos*. En los dos casos, las traducciones se publican en el suplemento “Letras e Artes” del periódico *A manhã*, de Rio de Janeiro, con una xilografía de Luís Seoane.

En lo que se refiere a las elecciones de Manuel Bandeira, me complace imaginar que alguien le habrá dicho al poeta: puede usted escoger solamente dos poemas de Rafael Alberti para presentarlo a los lectores de Brasil; y Bandeira eligió de manera precisa dos poemas que comprenden las cuestiones fundamentales de la poética de Alberti. Una de ellas se puede constatar tan solo con el primer contacto con los versos, puesto que exhiben dos tradiciones de poesía: la popular de matriz ibérica y la erudita, que encarna en la forma del soneto, entre las que Alberti siempre transitó con libertad y conciencia. En efecto, la destreza del criador Rafael Alberti será uno de los rasgos más comentados por diferentes lectores y críticos de su poesía. Brian Morris se refiere al “virtuosismo” de Alberti en *Marinero en tierra* (2008, p. 50), Pere Gimferrer afirma que el “don verbal” es la primera característica de Alberti (2004, p. 23), y, para citar a sus contemporáneos, Max Aub certifica que Alberti es, ante todo, un poeta culto y que siempre sabe lo que hace (1974, pp. 519-520), mientras Luís Cernuda observa en *Marinero en tierra* la “habilidad rara para captar y copiar cualquier voz poética del pasado, lejano o cercano; todo consecuencia de una cualidad maestra en Alberti: su virtuosismo poético sorprendente” (1994, p. 219).



En cierta medida, desde esa perspectiva, Alberti y Bandeira – aunque manifiesten ídoles poéticas muy distintas – se asemejan. De hecho, al situar Bandeira en su estudio sobre el poeta, Murilo Marcondes de Moura (2001: 9-10) lo ubica como “*comunicante entre a tradição e a modernidade*”, pero se percata de añadir una consideración que es igualmente precisa para pensar la poesía de Alberti:

*Evidentemente, essa propriedade da poesia de Manuel Bandeira não deve ser confundida com mero ecletismo formal, como se a obra poética do autor consistisse numa espécie de bazar de estilos [...] O sentimento da forma em Bandeira, poeta culto e refinado, era ao mesmo tempo exigente e inclusivo [...], mesmo porque ele foi um mestre precisamente na multiplicidade de técnicas e na mistura de estilos.*

En este sentido, es posible afirmar que, al elegir esos dos poemas de Alberti, Bandeira subraya un rasgo definidor de su propia poética que se encuentra también en el poeta traducido. Es decir, uno y otro se apropian con interés estético y crítico de distintas formas poéticas de la tradición, de la matriz popular del cancionero ibérico al “*ritmo do trabalho intelectual*” (Sterzi, 2012: 170) que caracteriza el soneto desde su emergencia en el siglo XIII.

Los vínculos de los dos poetas con la “tradición popular del arte” (Alberti, 2000: 78) se exhiben en sus prosas autobiográficas. Tanto el brasileño, en *Itinerário de Pasárgada*, como el español, en *La arboleda perdida*, recuerdan la presencia de la poesía popular en la infancia y, desde la mirada de quienes ya son poetas maduros, le atribuyen las raíces de su oficio futuro.

Manuel Bandeira (1986: 33-34) se acuerda de la relación familiar con los versos populares frente al extrañamiento que le causaba el soneto:

*Aos versos dos contos da carochinha devo juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como “roseira, dá-me uma rosa”, “O anel que tu me deste”, “Bão, balalão, senhor capitão”, “Mas para que tanto sofrimento”. Falo destas porque as utilizei em poemas. E também as trovas populares, coplas de zarzuelas, couplets de operetas francesas, enfim versos de toda a sorte que me ensinava meu pai. [...] Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito.*

Por su parte, Rafael Alberti (2009: 20-21) rememora a Federico, el “hombre del pueblo” encargado, junto a los niños de la familia, de construir el



pesebre en el periodo navideño:

[...] aquel Belén concebido por Federico, el viejo arrumbador de las bodegas, surgía al fin, ante nuestro asombro, como una maravilla de gracia, como una delicada y finísima creación del genio popular andaluz. [...] Así, con bigotes de tizne, sudoroso y siempre algo bebido, reinventaba o improvisaba Federico ante su Belén y al son de la zambomba bailes y villancicos, con los mismos aciertos y desigualdades que un juglar primitivo.

Alberti mantendrá el interés por el universo popular despertado en su niñez y encontrará en Gil Vicente y en los Cancioneros de los siglos XV y XVI la materia y las formas de muchas canciones “de corte tradicional” (Alberti, 2009: 139) de su primera poesía.

Considerando esos puntos de aproximación entre Manuel Bandeira y Rafael Alberti, me voy a detener en la lectura del poema de *Marinero en tierra* y su traducción. El poema, sin título, figura en la segunda parte del libro. Como en distintas ediciones de la obra hubo pequeñas variaciones, reproduzco los versos según edición de Schapire que perteneció a Bandeira:

Recuérdame en alta mar,  
Amiga, cuando te vayas  
y no vuelvas.

Cuando la tormenta, amiga,  
clave un rejón en la vela.

Cuando alerta el capitán  
ni se mueva.

Cuando la telegrafía  
sin hilos ya no se entienda.

Cuando ya al palo-trinquete  
se lo trague la marea.

Cuando en el fondo del mar  
seas sirena.  
(Alberti, 1942: 130-131)

Como se observa, se trata de un poema breve, que se vale de muchos recursos de la “tradición popular del arte” (Alberti, 2000: 78). Entre esos recursos, se encuentran las repeticiones, paralelismos, aliteraciones y asonancias, los versos octosílabos, la estructura dialógica, la composición sintética, aunque sugerente y simbólica a partir de los elementos concretos del universo marítimo.



En líneas generales, es un poema construido a partir de la posibilidad de un cambio de estado, que implica un giro radical causado por la fuerza de la naturaleza (la tormenta). Así, podrá haber suspensión del comando, imposibilidad de comunicarse o una caída violenta, imaginada en los versos de la penúltima estrofa: “Cuando ya al palo-trinquete/se lo trague la marea”. La tempestuosa metamorfosis que el poema predice se estampa en la ruptura de la regularidad métrica, puesto que unos versos tetrasílabos interrumpen la secuencia de los octosílabos, y en las variaciones de acentos rítmicos. Esa configuración crea una atmosfera dinámica que emula el movimiento del mar revuelto bajo la lluvia fuerte y sus consecuencias.

De este modo, entre el antes y el después de la tormenta, la amiga es el elemento que se transforma, convirtiéndose en sirena. Se testimonia, por lo tanto, la transformación de una entidad íntima en un ser mítico, una experiencia que la voz poética parece conocer muy bien, razón que le permite prefigurarla. La tormenta, el casi naufragio o la cuasi-muerte constituyen experiencias límites después de las que surge algo creado por la imaginación. No sería equivocado pensar que este camino alude al proceso de creación poética, con sus momentos de iluminación –el “rejón” clavado en la vela–, su enfrentamiento del código –“la telegrafía/sin hilos”, y la posibilidad de pérdida del control –el capitán que ni se mueve.

Leamos como Manuel Bandeira traslada al portugués todos esos elementos formales que estructuran los sentidos e imágenes del poema de Alberti:

*UM POEMA DE “MARINERO EN TIERRA”*

*Lembra-te de mim no mar,  
Amiga, quando partires  
Para não voltar.*

*Quando a tempestade, amiga,  
Na vela o dardo embeber.*

*Quando alerta o comandante  
Não se mover.*

*Quando não se escutar mais  
O telégrafo sem fios.*



*Quando o mastro da mezena  
A onda mais alta levar.*

*Quando já fores sereia  
No alto-mar.  
(Bandeira, 1948: 177)*

La traducción de poesía se sitúa en el terreno de un debate casi interminable, en el que siempre vuelve a discutirse el problema de su intraducibilidad. José Paulo Paes (1990: 34) la describe como una “*fábula admonitória*”, que equivaldría a la siguiente advertencia: “¡No lo intente! Traducir poesía es imposible”. El enfrentamiento de dicha posibilidad cabe no solo a los traductores sino también a los investigadores de la traducción. Unos y otros suelen reconocer, retomando los términos del famoso texto del lingüista Roman Jakobson, “Lingüística y poética” (1960), la especificidad de la función poética en lo que respecta al intrincado vínculo entre el son y el sentido en la poesía. Al reconstituir esa discusión, el crítico y traductor Álvaro Faleiros (2015: 265) concluye que en el campo de la traducción de poesía “*tanto as sequências fonológicas quanto semânticas são igualmente importantes*” y que se debe buscar “*estabelecer uma hierarquia*” a partir del estudio de cada poema que se quiere traducir, tratando de “*equacionar os aspectos sonoros e os semânticos*”. Otros estudios apuntan hacia reflexiones semejantes. José Paulo Paes (1990: 39) define el “*ato de tradução*” como “*um ato hermenêutico por excelência*” y afirma que la traducción de poesía reclama una “*equação*” que supone la “*equivalência*” y la “*correlação de valores*” para que sea posible “*produzir com meios diferentes efeitos análogos*”. Del mismo modo, el poeta y traductor Paulo Henriques Britto (2019: 148) se refiere a un principio de analogía en la tarea de traducción de poesía:

*Temos consciência de que o texto poético trabalha com a linguagem em todos os seus níveis — semânticos, sintáticos, fonéticos, rítmicos, entre outros. Idealmente, o poema deve articular todos esses níveis, ou pelo menos vários deles, no sentido de chegar a um determinado conjunto harmônico de efeitos poéticos. A tarefa do tradutor de poesia será, pois, a de recriar, utilizando os recursos da língua-meta, os efeitos de sentido e forma do original — ou, ao menos, uma boa parte deles.*

El trabajo del Manuel Bandeira traductor se diseña en términos similares, tratando de buscar las equivalencias, según el propio poeta declara en su



### Itinerário de Pasárgada:

A propósito de minha tradução de uma canção de Cristina Rossetti escreveu Sérgio Milliet (*Diário Crítico*, 3º volume):

"Se se colocar em frente desse texto o original inglês ter-se-á uma idéia precisa daquilo que eu insisto em denominar equivalência e que consiste não na tradução exata das palavras, mas na expressão do mesmo sentimento, e até das mesmas imagens, sob forma diferente."

Foi essa equivalência que sempre procurei em minhas traduções. (Bandeira, 1986: 93)

Al interpretar este fragmento de Bandeira, Paes (1990: 61) aclara que por "equivalência" el poeta pernambucano "quer dizer a criação de um símile do poema original capaz de produzir, nos leitores da língua-alvo, efeitos semelhantes aos produzidos pelo dito poema nos leitores da língua-fonte". Como aconseja el mismo Bandeira (1993, p. 1432, apud Paes, 1990: 61) en una carta al poeta Alphonsus de Guimaraens Filho, toda esta labor implica un "estudio preliminar" del poema original para "capturar o que é essencial nele e o que foi introduzido por uma exigência técnica".

### La traducción del poema de *Marinero en tierra*

El análisis de algunos elementos de la traducción de Bandeira permite examinar como el poeta equilibra las características formales, de sentido y de imagen al trasladar los versos de *Marinero en tierra* al portugués. Me dedico a dos aspectos en especial: el primer verso en que se nota una intervención más contundente del traductor y la trasposición de la forma verbal predominante en el poema. Dichos aspectos se encuentran en la segunda estrofa:

Cuando la tormenta, amiga,  
clave un rejón en la vela.  
(Alberti, 1942: 130-131)

Quando a tempestade, amiga,  
Na vela o dardo embeber.  
(Bandeira, 1948: 177)

Para discutir la traducción del metro conviene saber que el cómputo de sílabas en la versificación española y en la portuguesa es distinto. Básicamente, mientras la convención métrica española privilegia la equivalencia de finales



agudos, llanos y esdrújulos –así, se computa una sílaba más si el verso termina con una palabra aguda, y una sílaba menos si termina con una esdrújula–, en lengua portuguesa se cuenta hasta la sílaba que lleva el acento prosódico en la última palabra del verso.

En el poema original, los versos son octosílabos. En su traducción, Bandeira elige el verso de siete sílabas poéticas, conocido como *redondilha maior*, una elección que se define por una “*correspondência funcional*” (Britto, 2006). Es decir, la opción se justifica porque el poeta brasileño advierte que el octosílabo de Alberti inserta el poema en la tradición popular hispánica y decide mantener ese rasgo en la traducción. Primero, porque el empleo del octosílabo en la tradición literaria portuguesa es nada más que “*ocasional*” (Faleiros, 2012: 87). Además, el metro típico de las composiciones de matriz popular en portugués es la *redondilha maior* (Faleiros, 2012: 88), que posee, por lo tanto y para este caso, exactamente el mismo valor que los octosílabos en la tradición española. En efecto, el propio Bandeira llama la atención sobre el papel de los versos de siete sílabas en su manual *A versificação em língua portuguesa* (1997, p. 540).

La traducción del primer verso del dístico es casi literal: “Cuando la tormenta, amiga” se convierte en “Quando a tempestade, amiga”, lo que resulta en siete sílabas, con acentos en la primera, quinta y séptima –como en el verso en español. Asimismo, se conservan el significado, el orden sintáctico, la sonoridad de los versos, definida por las oclusivas y nasales, y la imagen de la lluvia fuerte, tan importante en el poema.

Sin embargo, el verso que completa el dístico exhibe muchos cambios, puesto que de “clave un rejón en la vela” se pasa a “na vela o dado embeber”. El análisis del verso permite comprender mejor el procedimiento del Bandeira traductor. Una traducción literal y libre plantearía la versión “crave um punhal na vela”. Con todo, dicha opción resultaría en una conformación sonora muy distinta del español, que introduciría la fricción del encuentro de las consonantes “c” y “r” de “crave”, sumada a la sonoridad de la vocal cerrada “u” y del sonido nasal de “nh”, de “punhal”, que no están presentes en el verso original. Tampoco se atendería a la métrica del poema con las seis sílabas de esa versión.



En español, se observa la recurrencia de sonidos en las dos puntas del verso “**clave un rejón en la vela**”: la lateral alveolar sonora /l/, las vocales /a/ y /e/, la nasal alveolar /n/ y la oclusiva bilabial /b/. Esa configuración crea una estructura especular. Entre esos dos espejos, surge el “rejón”, una barra de hierro puntiaguda, que atraviesa la vela. El efecto de esa imagen encarna en la fuerza de la vibrante múltiple alveolar /r/ y en la fricativa velar sorda /x/.

Ahora bien, las opciones de la traducción de Bandeira parecen buscar la preservación de esos rasgos sonoros y de la construcción de las imágenes. Al traducir “clave un rejón en la vela” por “na vela o dardo embeber”, se conserva la sonoridad vocálica que se alterna entre la /a/ y la /e/, además del juego de espejos sonoro del poema en español. Modificando el orden de las palabras, “en la vela” se mueve a la posición inicial del verso y su traducción, “na vela”, pasa a corresponder sonoramente a “clave”. Así tenemos: “**clave**” = “**na vela**”.

Por otra parte, “en la vela” del verso en español se convierte en “embeber”, que, aunque introduzca un significado que no se encuentra exactamente en el original, mantiene el sonido de la oclusiva bilabial /b/, de la nasal y de las vocales medias: “**en la vela**” = “**embeber**”.

Si bien esa elección logra una equivalencia sonora, en la ecuación, el traductor enfrenta otras pérdidas y ganancias. Por un lado, “embeber” se coaduna al universo marítimo del poema y recupera un sentido líquido de la lateral alveolar que no pudo mantenerse en el ámbito sonoro. Pero, por otro lado, “embeber”, por implicar la incorporación o inclusión de una cosa dentro de otra, parece diluir la violencia y fuerza del verbo “clavar” y su idea de introducción de un clavo que perfora la superficie. En esa gimnástica matemática, la opción de la palabra “dardo” reequilibra las cuentas, puesto que preserva el sentido y la imagen de un arma puntiaguda.

Volviendo a la forma verbal, “embeber” guarda otra cuestión importante para el análisis de esta traducción. Mientras en español predomina el presente de subjuntivo (“vayas”, “vuelvas”, “clave”, “mueva”, “entienda”, “trague” y “seas”), que aparece en el segundo y tercero versos de la primera estrofa y, después, siempre en el segundo verso de los dísticos, Manuel Bandeira traduce todas esas ocurrencias con el futuro de subjuntivo en portugués (“partires”, “voltar”,



“embeber”, “mover”, “escutar”, “levar” y “fores”).

La presencia de esas formas verbales en el poema original y en el traducido evidencia una diferencia notable entre las dos lenguas, puesto que, si bien el futuro de subjuntivo sea posible en español<sup>3</sup>, investigaciones filológicas han demostrado que

en épocas tan tempranas como el siglo XIII es posible detectar indicios de su debilidad en el sistema verbal del castellano, aunque la práctica totalidad de los estudiosos coinciden en señalar los últimos años del siglo XV o los comienzos del siglo XVI como el momento en que se precipita la sustitución de la forma en -re por otros tiempos indicativos y/o subjuntivos. (Ramírez Luengo, 2008: 141)

De este modo, el sistema del subjuntivo en español actual, como en la mayoría de las otras lenguas románicas, se diferencia del portugués, puesto que en este existen dos formas que corresponden al futuro, la simple y la compuesta (Marques, 2010: 550). En efecto, se suele apuntar la frecuencia y la productividad del futuro de subjuntivo en portugués, además de su obligatoriedad en algunos ambientes, como uno de los rasgos que lo distingue de otras lenguas románicas (Comrie; Holmback, 1984: 213).

En lo que se refiere al origen latino del futuro de subjuntivo, hay distintas tesis<sup>4</sup>, que no detallaré porque no forma parte del ámbito de este trabajo. Sin embargo, es importante saber que la presencia del futuro de subjuntivo se documenta desde los primeros textos romances del siglo XII en la Península Ibérica (Álvarez Rodríguez, 1998), un momento histórico en el que todavía no se habían fijado las lenguas exclusivamente según “*categorías territorializantes*” de reino o nación, como pasará a ocurrir a partir del siglo XVI (Díez, 2008: 71 y 75)<sup>5</sup>.

Desde esta perspectiva, la decisión de Bandeira de traducir un poema que

---

<sup>3</sup> “Atualmente na língua espanhola o futuro do subjuntivo foi quase completamente substituído pelas formas do presente do subjuntivo [...]. As formas do futuro do subjuntivo utilizam-se apenas em certas expressões, no âmbito das fórmulas jurídicas, provérbios, frases feitas, etc., nas obras de estilo arcaísta, solene, como a linguagem religiosa, judicial e burocrática e em algumas construções reduplicativas da língua falada” (Czopek, 2010: 39-42).

<sup>4</sup> Veiga (1989) e Álvarez Rodríguez (1998) reconstruyen la trayectoria de los estudios sobre el futuro de subjuntivo desde el siglo XIX.

<sup>5</sup> Díez (2008: 70) aclara que “as variedades romances não têm num princípio nomes específicos que as identifiquem. Assim, por exemplo, nos primeiros testemunhos escritos, encontramos formas como *romanço*, *linguagem*, *linguagem* ou a *nossa linguagem* para fazer referência à variedade ibero-românica ocidental empregada nos textos”.



pone de relieve una diferencia manifiesta entre las dos lenguas recobra aún otro sentido: recuerda un pasado en que las dos lenguas anduvieron codo a codo. Así, el poema traducido juega un papel dramático al escenificar movimientos de aproximación y distancia que acompañan el desarrollo del portugués y del español, y que equivalen, al fin y al cabo, al esfuerzo implicado en el propio gesto de traducción.

Por un lado, la opción por el futuro de subjuntivo responde a una condición del portugués, pero por otro le ofrece al poeta algunas ventajas: garantiza que el poema mantenga el tono popular y concreto con una forma más frecuente en el uso de la lengua portuguesa<sup>6</sup> y, a la vez, con una estructura sintáctica que conserva los paralelismos del español. Además, soluciona problemas de traducción que se presentarán en otras estrofas.

En “Cuando ya al palo-trinquete/se lo trague la marea”, por ejemplo, no sería posible reproducir la construcción sintáctica del español en portugués. Algunas opciones más literales como “Quando o mastro da mezena/for tragado pela maré” o “Quando o mastro de mezena/ tragar a maré” son insuficientes. La primera porque distancia el poema del uso más común en español a causa de la pasiva analítica; y la segunda porque puede crear una ambigüedad o incluso podría cambiar el sentido del original. Asimismo, las dos posibilidades no atienden ni a la métrica, ni al ritmo del poema. La solución de Bandeira –“Quando o mastro da mezena/A onda mais alta levar”– conserva esos aspectos formales además de preservar la sonoridad vocálica alternante y el sentido de inevitabilidad de la acción de la tormenta sobre el palo-trinquete.

De modo general, por lo tanto, se observa que Manuel Bandeira se equilibra entre las pérdidas y ganancias de la traducción para que el poema traducido produzca, con todos los cambios impuestos en la traslación de una

---

<sup>6</sup> Veiga (1989: 270-271) explica “que las formas portuguesas de futuro de subjuntivo aparecen en la mayor parte de los casos subordinados a futuro de indicativo [...], imperativos, presentes de subjuntivo y presente de indicativo [...]”. En el caso del poema traducido, la oración principal se constituye de un verbo en imperativo (/Lembra-te). Asimismo, a partir del estudio de Comrie y Holmback (1984), Veiga (1989: 272) aclara que “En cuanto a conjunciones temporales, la situación del portugués moderno es la siguiente: (a) aquellas con significación de simultaneidad (exclusivamente o entre otras posibilidades) entre los miembros de la construcción –quando, sempre que, enquanto– exigen por regla general *cantar* y solo excepcionalmente en ejemplos literarios pueden encontrarse con *cante* [...]”



lengua a otra, un efecto similar al original. De hecho, el poeta se muestra vigilante frente a las operaciones a que la traducción le obliga. Sí en la primera estrofa, no pudo mantener el “alta mar”, se certifica que esa imagen aparecerá en la última estrofa, donde “fondo del mar” se convierte en “alto-mar” en portugués. Del mismo modo, el “ya” de “Cuando ya al palo-trinquete”, que había desaparecido en la traducción de este verso, volverá en “Quando já fores sereia” (versión de “Cuando en el fondo del mar/seas sirena”).

En el nivel sonoro, se puede citar la ecuación del traductor en la primera estrofa, en que remedia la pérdida de la aliteración original (te **v**ayas y no **v**uelvas) con la creación de otra (quando **p**artires **p**ara não voltar), aprovechándose de la mudanza exigida por el portugués (te **v**ayas/**p**artires).

### Consideraciones finales

Este breve estudio intentó rescatar diálogos entre las tradiciones literarias española y brasileña a través de la traducción de poemas de Rafael Alberti por Manuel Bandeira. El examen del contexto de aparición del volumen *Poemas traduzidos* y de algunas especificidades de uno de los poemas permitió constatar la importancia y la repercusión de la obra, además de la pericia del traductor. Al elegir la traducción de un poema que le desafiaría a encontrar una solución para la recurrencia del presente de subjuntivo, Manuel Bandeira no sólo remarcó el evidente contraste entre el portugués y el español, sino que también apuntó hacia un tiempo en que las lenguas, por decirlo así, “fueron casi una sola”, si consideramos que el futuro de subjuntivo, guardado en los primeros textos en romance ibérico, perteneció a ambas. En este sentido, la traducción de Bandeira asume una expresión más amplia como lectura y estudio del acervo lingüístico-literario, de las formas poéticas y de las formas de decir.

Todo eso en un momento en que el debate estético estaba en la orden del día en Brasil a causa de las discusiones propuestas por la llamada *Geração de 45*, de “*vocação francamente retórico-formalista*” manifiesta, por ejemplo, en la prescripción y “*reposição das formas fixas*” (Camilo, 2020: 136 y 139), que correspondió, al fin y al cabo, a “*um movimento mais convencional, estetizante ou até regressivo*” (Camilo, 2020: 202); y los poetas modernistas neoclásicos, en



especial Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes y Jorge de Lima, quienes, para decirlo de manera amplia, presentan una postura “*irónica, negativa [...] Por isso, apropriam-se da mesma linguagem e convenções repostas por 45, mas de modo disfórico, para lhes dar outra destinação e colocá-las à prova*” (Camilo, 2020: 173).

Ahora bien, en 1948, en el medio de ese fuego cruzado, se publican los *Poemas traduzidos* de Manuel Bandeira, en aquel entonces ya un poeta consagrado. La obra es un compendio íntimo de formas poéticas de diferentes tradiciones literarias. Desde esta perspectiva, Bandeira actuó como un “importador de poesía”, como defiende Costa (1986). Por otro lado, el examen de la traducción del poema de *Marinero en tierra* permite especular de qué modo el poeta se inserta en el debate estético de su tiempo.

A través de esta traducción, Bandeira puede “desentrañar”<sup>7</sup> la técnica y la conciencia creadora del poeta por detrás de la forma sintética y “simple” del poema popular, mientras que al traducir el soneto “El toro de la muerte” pondrá la forma clásica en el escenario. Por lo tanto, sus elecciones de poemas, de poemas y en cada traducción se pueden interpretar como acciones de Bandeira en el campo literario. El Alberti que Bandeira presenta al público brasileño es el poeta que, como él mismo, transita por distintas tradiciones literarias, con riguroso sentido poético de las formas; no sólo el poeta de las imágenes marinas o el comprometido, etiquetas a las que se suele reducirlo, sino también el poeta que se enfrenta a uno de los temas más íntimos de su traductor, la muerte.

Las reflexiones que se presentaron en este breve estudio indican la necesidad de considerar “la posición de la literatura traducida en el polisistema literario” (Even-Zohar, 1990: 45). Para aquellos que se dedican a pensar los caminos de conformación de la historiografía literaria, los *Poemas traduzidos* de Bandeira pueden ser también un “exercício de arejamento” (Paes, 1990: 12) frente a ciertas visiones consolidadas.

---

<sup>7</sup> Elijo este verbo propositalmente. Como subraya Arrigucci (1990: 29-30): “Esse verbo, que ele [Manuel Bandeira] gostava de empregar para designar o ato decisivo que definia seu ofício de poeta, guarda sob sua feição *material* de ‘tirar das entranhas’ o valor *expressivo* de ‘tirar do íntimo ou do coração’, e ainda a ligação profunda com o sentido *cognitivo* de *dar a ver*, de dar a conhecer ou trazer à luz, de revelar o oculto [...]”.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1942). *Marinero en tierra*. Buenos Aires: Schapire.
- ALBERTI, Rafael (2000). *Prosas encontradas*. Barcelona: Seix Barral.
- ALBERTI, Rafael (2009). *Prosa II: Memorias. La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (1946). “Romances da Espanha Republicana”. *Correio da Manhã*, 22 de janeiro.
- ARRIGUCCI, Davi (1990). *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AUB, Max (1974). *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Adelino (1998), “Sobre el origen del futuro de subjuntivo español la vuelta a Friedrich Diez”, *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, vol. 1, pp. 339-350. En <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=563942> [Fecha de consulta: 13 de agosto de 2022].
- BANDEIRA, Manuel (1948). *Poemas traducidos*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo.
- BANDEIRA, Manuel (1986). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- BANDEIRA, Manuel (1997). “A versificação em língua portuguesa”. En Manuel Bandeira, *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRITO, Paulo Henriques (2006). “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. En Marcelo Paiva de Souza (ed.), *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL / Flor & Cultura, pp. 1-15.
- CARVALHO, Mayra (2018). “Sobre literatura e exílio ou uma visita a um poeta desterrado”, *Fólio - Revista de Letras*, vol.10, pp.199-215.
- CARVALHO, Mayra (2019a). “Poetas em rede, relações em versos: a poesia brasileira e o exílio republicano espanhol de 1939”. En Andrea Silva Ponte et al. (eds.), *Anais do X Congresso Brasileiro de Hispanistas*, vol. 2. Aracaju: UFS, pp.175-182.
- CARVALHO, Mayra (2019b). “‘Pintamos horrores, Portinari, escribimos horrores, amigo’: Rafael Alberti frente a la pintura de Candido Portinari”. En Mariela Sánchez (ed.), *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI: Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 755-774.
- CARVALHO, Mayra (2021). “No se sabe de quién esta voz: memória do intercâmbio artístico entre Cecília Meireles, Rafael Alberti e Luís Seoane”, En Júlio César Suzuki; Maria Margarida Cintra; Gilvan Charles Cerqueira (coord.), *Intelectuais em Circulação na América Latina: diálogos, intercâmbios, redes de sociabilidade*. São Paulo: FFLCH/USP, PROLAM/USP, pp. 236-264
- CAMILO, Vagner (2020). *A modernidade entre tapumes*. Da poesia social à inflexão neoclássica na lírica brasileira moderna. Cotia: Ateliê.
- CERNUDA, Luis (1972). *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.



- COMRIE, Bernard; HOLMBACK, Heather (1984). "The future subjunctive in Portuguese: A problem in semantic theory", *Lingua*, vol. 63, n.º 3-4, pp. 213-253.
- COSTA, Walter Carlos (1986). "Bandeira, importador de poesia", *Travessia*, n.º 13, pp. 102-108.
- CZOPEK, Natalia (2010). "Algumas observações sobre o futuro do conjuntivo português e futuro de subjuntivo espanhol", *Studia iberystyczne*, n.º 9, pp. 35-47. En [https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/28278/czopek\\_algumas\\_observacoes\\_sobre\\_o\\_futuro\\_do\\_conjuntivo\\_portugues\\_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/28278/czopek_algumas_observacoes_sobre_o_futuro_do_conjuntivo_portugues_2010.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [Fecha de consulta: 13 de agosto de 2022].
- DÍEZ, Xoán Lagares (2008). "Sobre a noção de galego-português", *Cadernos de Letras da UFF*, n.º 35, pp. 61-82. En <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/35/artigo5.pdf> [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2022].
- DORELLA, Priscila Ribeiro (2006). *Silvio Júlio de Albuquerque Lima: Um precursor dos estudos acadêmicos sobre a América Hispânica no Brasil*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). "Polysystem Studies", *Poetics today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n.º 1.
- FALEIROS, Álvaro (2012). *Traduzir o poema*. Cotia, SP: Ateliê.
- FALEIROS, Álvaro (2015). "Tradução & poesia". En Mauro Maia Amorim, Cristina Carneiro Rodrigues, Érika Nogueira de Andrade Stupiello (orgs.). *Tradução & perspectivas teóricas e práticas* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, pp. 263-275. En <http://editoraunesp.com.br/catalogo/9788568334614,traducao-> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2022].
- FERNADES, Aglaé (2012). *Poemas Traduzidos do Francês ao Português por Manuel Bandeira*. Florianópolis SC. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão.
- GERSON, Brasil (1948). "Notícias de Portinari". *O Jornal*, 14 de março.
- GIMFERRER, Pere (2004). "Prohemio", En Gonzalo Santonja. (coord.). *El color de la poesía (Rafael Alberti en su siglo)*. Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 23-27.
- MARQUES, Rui (2010). "Sobre a semântica dos tempos do conjuntivo", *Textos Seleccionados, XXV Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística*, Porto, APL, 2010, pp. 549-565. En <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/50848/1/Sobre%20a%20sem%20antica%20dos%20tempos%20do%20conjuntivo.pdf> [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2022].
- MOURA, Murilo Marcondes (2001). *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha.
- MORRIS, Brian (2008). *Cantaron los ruiseñores. Ensayos sobre la poesía de Rafael Alberti*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- PAES, José Paulo (1990). *Tradução. A ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática.
- RAMÍREZ LUENGO, José Luis (2008). "El futuro de subjuntivo en el español centroamericano del siglo XVIII: vitalidad, empleo e indicios de decadencia".



- Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVI, n.º 1, pp. 141-154. En <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2387> [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2022].
- RENAULT, Abgar (1989). "Notas à margem de algumas traduções de Manuel Bandeira". En Maximiano de Carvalho e Silva, *Homenagem a Manuel Bandeira (1986-1988)*. Niterói: UFF – Sociedade Sousa da Silveira, pp. 25-31.
- (s.a.) (1944). "Panorama continental. Os espanhóis de Montevidéu pedem passaporte". *O Jornal*, 15 de dezembro, p. 6.
- (s.a.) (1947). "Letras Americanas". *O Jornal*, 09 de fevereiro, p. 2.
- (s.a.) (1948). "Roseblatt nos fala da Editora Globo", *Revista Leitura*, fevereiro.
- SANTOS, Sheila Maria (2017), "Os escritores e a tradução na Editora Globo entre as décadas de 1930 e 1960". *Belas Infiéis*, vol. 6, n.º 2, p. 105-115. En <https://periodicos.unb.br/index.php/belasinfiéis/article/view/11457> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2022].
- SIMON, Iumna Maria (1984). "Apresentação", *Remate de Males*, vol. 4, pp. vii-xiii. En <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636364/4073> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2022].
- SODRÉ, Nelson Werneck (1949), "Vida literária. Poesia". *Correio Paulistano*, 20 de abril.
- STERZI, Eduardo (2012). "Da voz à letra", *Alea*, vol. 14, n.º 2, pp. 165-179. En <http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n2/02.pdf> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2022].
- VEIGA, Alexandre (1989). "La sustitución del futuro del subjuntivo en la diacronía del verbo español", *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 16, pp. 257-338. En <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/2744> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2022].
- WYLER, Lia (2003). *Línguas, poetas e bacharéis. Uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

# Diablotexto *Digital*



**Paz-Andrade e o desenho  
de uma cartografia cultural  
e linguística brasileira na Galiza**

*Paz-Andrade and the design  
of a Brazilian cultural and linguistic  
cartography in Galicia*

**VALÉRIA GIL CONDÉ**  
**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
[vgconde@usp.br](mailto:vgconde@usp.br)  
<https://orcid.org/0000-0002-0506-8982>

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2022  
Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2022

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 209-219  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25268  
ISSN: 2530-2337



**Resumen:** Valentín Paz-Andrade, intelectual gallego, fue un estudioso y propagador de la cultura literaria brasileira en Galicia. La consolidación del vínculo entre las culturas brasileira y gallega surgió de su discurso para la entrada como miembro de la Real Academia Galega titulado “A galecidade na obra de Guimarães Rosa” (1978). En esta obra, el autor elabora una tesis de ascendencia gallego-minhota al léxico rosiano y lo inscribe en la matriz galego-portuguesa. Tenemos noticias de la génesis de la preparación de su discurso y de su posterior traducción al portugués brasileiro realizada por Paulo Rónai, a través del epistolario, compuesto por 52 cartas (1974 a 1988), entre Paulo Rónai y Paz-Andrade. Teniendo en cuenta los principios teóricos y críticos de los “archivos de la creación”, término de la Crítica Genética, este estudio pretende analizar la correspondencia activa de Paulo Rónai para comprender la génesis y las etapas de elaboración de la tesis de Paz-Andrade.

**Palabras clave:** crítica genética; cartografía cultural; epistolario.

**Abstract:** Valentín Paz-Andrade, a Galician intellectual, was a scholar and propagator of Brazilian literary culture in Galicia. The consolidation of the link between Brazilian and Galician cultures resulted in his entry speech to the Royal Galician Academy, entitled “A galecidade na obra de Guimarães Rosa” (1978). In this work, the author elaborates a thesis about the Galician-Minhota origins of the Rosian lexicon and inscribes this lexicon in the Galician-Portuguese matrix. We have news of the genesis of the preparation of the speech, and its subsequent translation into Brazilian Portuguese by Paulo Rónai, through the epistolary, composed of 52 letters (1974 to 1988), between Paulo Rónai and Paz-Andrade. Considering the theoretical and critical assumptions of the “archives of creation”, term of Genetic Criticism, this study intends to analyze the active correspondence of Paulo Rónai in order to understand the genesis and the stages of the elaboration of Paz-Andrade's thesis.

**Key words:** genetic criticism; cultural cartography; epistolary.



## Introdução

À primeira vista, uma obra literária publicada entrega um produto ultimado. Entretanto, o seu processo de criação, o labor criativo não se encerra em um produto material 'livro', pois variados tipos de materialidades nos deixam entrever o processo criativo do autor. Entre elas, o gênero epistolar. Amparados pelos pressupostos da crítica genética, o acervo epistolar de Paz-Andrade nos dá notícias dos diversos tipos de materialidades. As sugestões de leitura de autores brasileiros que propiciaram ao autor se familiarizar com a literatura brasileira, os encontros literários promovidos na Galícia e em outras regiões da Espanha, a apreciação crítica a respeito do processo de criação da obra em questão entre os correspondentes das cartas, a imersão cultural resultante de viagens que ambos realizaram entre Brasil e Espanha são algumas das ações de imersão cultural que podemos entrever ao longo do epistolário. Este acervo nos dá informações importantes, por exemplo, o contato entre Guilherme de Almeida, iniciado em 1932, em Vigo, por ocasião do exílio de Guilherme de Almeida em Portugal. Este encontro resultou em uma troca cultural no qual anos mais tarde, em 1968, Paz-Andrade convidou Guilherme de Almeida para prefaciar o seu primeiro livro de poemas, intitulado "*Sementeira do Vento*"<sup>1</sup>. No excerto a seguir, podemos perceber a admiração pessoal e artística nutrida por ambos. Nas palavras de G. de Almeida, a correlação linguística e cultural galega-portuguesa-brasileira, tese que será aprofundada mais tarde em seu discurso de entrada na Real Academia galega, perpassa a sua obra:

São Paulo, 20 de outubro de 1967

Valentín, meu Poeta:

A ordem que você me dá de prefaciar o seu esplendido Eira dos Sonos é a única que não a deveria dar você, nem a poderia eu obedecer. Por quê? Sua poesia é sangue: nosso sangue, um mesmo sangue, da matricial Galiza aos filiais Portugal e Brasil ritmadamente fluido. Sínto-a em mim, palpitante mas intangível, assim como ao infante não seria possível tomar êle próprio o pulso ao seu cordão umbilical.

Foi daquele meu Vigo de 1933 –de onde vi você trovar e vi Colmeiro lavar- que me veio a veia alimentícia dêsse sangue: dêsse Vigo onde teve a sua côrte Dom Denis, Rei Trovador e Rei Lavrador. E, pois, terra de trovas e lavras, é a Galiza, assim, uma autenticidade histórica: êsse «matriarcado, arquivo da essência de uma raça», que

---

<sup>1</sup>Link da Carta-prefácio: [http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5833&epistolario=9743](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5833&epistolario=9743) [Data da consulta: 28/08/2022].



marca, fundo, da primeira à última página, todo este seu lúcido livro, Valentín: êsse livro que é seu e é meu também, muito de Meu sangue também. Deixe-me...  
...deixe-me que lhe conte, amigo. Faz trinta e quatro anos que, estando eu em Santiago de Compostela, visitando a Catedral, aí descobri, na Capela do Santíssimo, creio eu, um vitral ofertado por uma dama cujo nome de família era «Andrade». Ora, eu também sou Andrade, do lado materno: descendente de um daqueles cinco cavaleiros que passaram à Espanha, à guerra dos Mouros, com o conde Dom Mendo, e foi seu solar a Vila de Andrade, no Reino da Galiza.

Anos mais tarde em 1969, Paz-Andrade, em correspondência expedida a Guerra da Cal<sup>2</sup>, lamenta o falecimento do amigo G. de Almeida, explica-lhe como se deu a amizade entre ambos e demonstra conhecer o título “Príncipe dos Poetas”, outorgado a Guilherme de Almeida pelo Correio da Manhã (1959):

Acabo de recibir a mala nova de que o 12 do mês de Sant Yago deixou este mundo em Sao Paulo, Guillerme de Almeida. Hai dez anos fora nomeado Principe dos Poetas no Brasil. Eu tiña unha vella amizade com il, dos tempos em que veu desterrado a Portugal por conspirar contra a dictadura do Getulio. Era um afervoadado galeguista do espirito, que morre sen que a Galiza do espirito se decatara de canto perdemos. Viñera d-aquela a Galiza, con Fernanda de Castro e Antonio Ferro. Puxe-nos en contacto con Castela e leveinos a Compostela. Guilherme endexamais esquecera aquel seu pelerinaxe as fontes.

### **O projeto cultural de Paz-Andrade e Rónai**

Paulo Rónai, certa vez, ao definir o ofício do tradutor e a tradução, convida-nos a pensar o conceito a partir do leitor: aquele que é conduzido pelo tradutor. Constrói então, esta imagem a partir do verbo latino *traducere*: “levar alguém pela mão para o outro lado”(Rónai,2012: 24). Podemos ampliar este conceito para a relação intelectual partícipe entre Paulo Rónai e Paz-Andrade no diálogo epistolar mantido por longos anos, entre 1974 e 1987. Composto por 52 cartas, para além da amizade e das confidências pessoais, este epistolário evidencia o profundo conhecimento dos correspondentes a respeito do cenário cultural vigente, à época, em seus respectivos países. A recepção da literatura brasileira na Galiza e da galega no Brasil deve muito a eles. Além disso, as epístolas revelam a relação crítica-reflexiva das leituras que realizavam das suas respectivas produções intelectuais. O importante é o de se poder acompanhar,

---

<sup>2</sup> [CCG Epistolario Paz-Andrade-Valentin enviadas Guerra-da-Cal-Ernesto 19690910\\_01.pdf](#). [Data da consulta: 28/08/2022].



ao longo dos anos, o projeto de criação, desenhado por eles, ampliando, dessa forma, o espaço geográfico das literaturas em estudo.

A década de 70-80 do século passado expandiu a participação da língua galega na sociedade. Espoliada pela cultura espanhola, desde o século XIII, o seu panorama cultural e linguístico era o de uma língua em situação periférica em relação a uma língua hegemônica, em situação de diglossia. A formalização estatutária da língua galega se dá através da Lei de Normalização Linguística, em 20 de abril de 1983, que passou, sob o ponto de vista constitucional, à condição de cooficialidade ao castelhano na Galiza. Em nível de política cultural, a língua galega amplificou o seu *status* de importância. Esta abrangência de participação em nível local vê-se representada na sociedade e no estado da Galiza. Transpor o espaço geográfico, indo ao encontro de outras nações, significa ampliar o seu *status* de importância e de internacionalização. Cumpre mencionar que já havia uma relação da língua galega com os países de literatura em países hispânicos. Seja pelo exílio de intelectuais galegos a estes países, contrários à ditadura franquista, seja pelo grande contingente de fluxo migratório de sua população na América espanhola. Podemos dizer que há uma similitude política com o Brasil que neste período se encontra também sob regime ditatorial. A emigração galega no Brasil esteve presente no Brasil, mas perdeu força nos anos 60 do século passado. Já em proporção menor, havia um trânsito literário entre intelectuais brasileiros e galegos. Outro fator a se considerar e que contribui para que a língua portuguesa do Brasil e a língua galega se reconheçam na mesma porção sócio-histórica da Península Ibérica incide sobre o passado linguístico comum: o galego-português. Para o português brasileiro, aprofundar os conhecimentos da origem histórica comum, implica entender a sua variação linguística, desmistificando, dessa forma, o conceito do certo e errado em uma língua.

O conjunto da correspondência ativa de Rónai, endereçada a Paz-Andrade, permite compreender a dinâmica da circulação e alcance da literatura brasileira na Galiza. Publicações literárias, artigos, premiações, conferências e eventos acadêmicos são alguns dos temas discutidos nas epístolas. As cartas



nos contam como os intelectuais galegos e brasileiros também foram promotores da literatura brasileira na Galiza.

“*Com um galego no universo de João Guimarães Rosa*”. Assim se intitula a introdução que Rónai escreveu para a obra que traduziu ao português brasileiro de Paz-Andrade (Paz-Andrade, 1983). O epistolário corrobora o que Rónai nos informa: “conhece bem o Brasil, que percorreu de ponta a ponta. Está a par de nosso movimento literário e cultural. Daí ser compreensível que o nome de João Guimarães Rosa não lhe tenha escapado” (Paz-Andrade, 1983: 7).

A primeira viagem do intelectual galego ao Brasil foi nos anos 50 do século passado, onde conheceu vários escritores e agentes promotores da cultura brasileira. Os fundos documentais de Paz-Andrade relacionadas às correspondências com Paulo Rónai datam a partir de 1974. Nelas, nos informa a respeito do estudo realizado por Paz-Andrade da obra de G. Rosa, como temática para o seu discurso de entrada como membro da Real Academia Galega, intitulado “*A galecidade na obra de Guimarães Rosa*”, em 1978. A preparação deste discurso parece contar com o apoio de Rónai que, anos antes, ajuda-o a compor a sua tese, sugerindo leituras, enviando-lhe artigos e livros relacionados à literatura rosiana. É o que nos informa a carta a seguir, datada de 1974<sup>3</sup>:

[Rio de Janeiro] 21.10.74

Prezado Amigo Dr. Valentín Paz-Andrade,

Escrevo-lhe apenas para saber se chegaram às suas mãos

- 1) a cópia do meu artigo “A fecunda Babel de Guimarães Rosa” e
- 2) a cópia de “Pequena palavra”, que Guimarães Rosa escreveu para prefaciar a minha Antologia do Conto Húngaro.

Ambas remetidas por intermédio do Sr. Ignacio Areal Gerpe. Se chegaram, chegaram em tempo para a sua projetada conferência?

Aproveito a oportunidade para reiterar-lhe os protestos da minha sincera estima.

Paulo Rónai

Neste mesmo ano, Rónai manifesta a sua emoção ao receber segundo nos conta, as primeiras cartas da sua vida, escritas em língua galega. Demonstra ser partícipe da leitura da confecção do discurso de posse na *Real Academia*

---

<sup>3</sup>[http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5647&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5647&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299) [Data da consulta:28/08/2022].



*Galega* (RAG) do intelectual galego e já o antevê como uma futura publicação em formato de um livro<sup>4</sup>:

Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1974.

Ilustre Amigo Dr. Valentín Paz-Andrade.

Chegaram-me no mesmo dia suas duas amáveis cartas de 21 e de 30 de outubro. Elas me deram muita alegria não só por trazerem boas notícias do Amigo, como também por serem as primeiras cartas em galego que recebi em minha vida. Li com compreensível satisfação as suas apreciações generosas acerca da *Seleta* e aguardo com o mais vivo interesse os comentários que me promete acerca de certas interpretações minhas. Suas observações e discordâncias serão de grande proveito, inclusive no preparo de uma eventual segunda edição.

Gostei de saber que recebera as cópias do Prefácio de G.R. á *Antologia do Conto Húngaro* e do meu artigo sobre os estrangeirismos na obra dele; que o Senhor não se esquecera da minha sugestão de traduzir um dia «A terceira margem do Rio»; e que o seu discurso de posse está-se avolumando, tomando proporções de livro.

Comunique-me as suas dúvidas acerca da cronologia da vida de Guimarães Rosa; tentarei resolvê-las.

Antes de proferir o discurso na RAG, Paz-Andrade o confiou ao amigo para uma apreciação crítica:

Li atentamente o seu discurso de posse que, pelas suas amplas perspectivas, pela novidade de sua tese e pela sua extensa documentação supera de muito a maioria dos trabalhos análogos. Atendendo a seu pedido, fiz algumas observações à margem, retificando alguns pormenores sem maior importância. Vão também anexas à presente. Afinal, sempre atendendo a seu honroso convite, tentei dizer, numa introdução a ser anteposta ao texto impresso do discurso, a forte impressão que ele me fez. Espero que o julgue aproveitável.<sup>5</sup>

O discurso foi transformado em livro e Rónai, atendendo a solicitação do amigo, envia-lhe uma relação de nomes de críticos e escritores que receberiam os exemplares. Alceu Amoroso Lima, Antônio Houaiss, Cyro dos Anjos, Josué Montello, Octavio Frias, Odylio Costa Filho, R. Magalhães Júnior, Gilberto Mendonça Teles, Alfredo Bosi, Mário Palmério<sup>6</sup>. Nessa carta, Rónai solicita um dicionário de língua galega para a tradução que faria deste livro ao português. O

---

<sup>4</sup>[http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5646&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5646&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299) [Data da consulta: 28/08/2022].

<sup>5</sup>[http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5638&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5638&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299) [data da consulta: 28/08/2022].

<sup>6</sup>[http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5636&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5636&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299) [Data da consulta: 28/08/2022].



prefácio do livro em galego foi feito por Paulo Rónai, que ao receber o exemplar, assim se expressaria:

Acabo de receber o exemplar de *A Galecidade na Obra de Guimarães Rosa*, com a sua generosa dedicatória. Embora conhecesse o trabalho, foi uma nova emoção revê-lo em letra de forma. E é para mim motivo de profunda alegria ter o meu nome ligado a esse marco de Guimarães Rosa em terras galegas. Dou-lhe parabéns simultâneos pela posse na Academia e pela publicação do livro<sup>7</sup>.

Paulo Rónai foi o responsável pela tradução do livro ao português brasileiro. E qual a tese defendida na obra? Paz-Andrade realiza um trabalho etnográfico. Compara traços de galeguidade ao léxico literário de Guimarães Rosa. Estabelece uma ponte cultural através de palavras, provérbios e aspectos culturais, presentes em Minas e que se assemelha à língua e à cultura da Galiza. Outro ponto a se ressaltar é o de que as escolhas linguísticas feitas por Rosa se basearam na manutenção de um universo cultural de formação galego-portuguesa, considerado antigo e erudito. Este repositório literário, devido ao alto grau de erudição do escritor, muitas vezes foi considerado como de criação neológica. A variante rural mineira encontrou ressonância no mundo galego-minhoto.

Rónai reconhece em Paz-Andrade a capacidade única de perceber o elo cultural e linguístico entre a Galiza e o universo do sertão mineiro de Guimarães Rosa “a cada passo, o vocabulário, a sintaxe, a aforística, o folclore, a mitologia despertaram nele repercussões vernáculas, galegas. Havia aí um mistério a ser decifrado” (Paz-Andrade, 1983: 7). Rónai, em uma das cartas<sup>8</sup>, reporta ao amigo um episódio entre G. Rosa e o cineasta Roberto Santos, interessado em transpor para o cinema uma de suas obras. Em resposta ao cineasta que indaga à Rosa sobre a paisagem ideal para a realização das filmagens, Rosa responde-lhe “de

---

<sup>7</sup>[http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5635&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5635&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299) [Data da consulta: 28/08/2022].

Nesta mesma carta, Rónai se prontifica a entregar alguns exemplares com dedicatória aos amigos que ambos têm em comum: José Olympio, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e Carlos Drummond de Andrade.

<sup>8</sup>[http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5619&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5619&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299) [Data da consulta: 28/08/2022]



forma evasiva: num lugar com muita poeira e muita estrela”. O lugar escolhido e segundo descrito na carta apresentou “muitas dificuldades da fala de seus moradores, insulados secularmente entre as montanhas, afastados da civilização litorânea”. E Rónai prossegue: o cineasta estava em companhia de um galego que “reconheceu na fala daqueles sertanejos resquícios do linguajar próprio da gente de sua província natal”.

### Relações culturais Galiza-Brasil

Neste acervo epistolar, é possível verificar como Paz-Andrade acompanhava, à época, a produção literária brasileira, pois, recebia regularmente remessas de livros enviados por amigos brasileiros. A título de exemplo, junto a uma carta manuscrita, em 28 de junho de 1980<sup>9</sup>, Rónai enviou-lhe de sua autoria “*Não perca o seu latim*” e conta-lhe do volumoso projeto elaborado com Aurélio Buarque de Holanda, uma antologia de contos mundial intitulada “*Mar de Histórias*”, cuja publicação, iniciada por José Olympio em 1945, foi interrompida em 1963 com apenas quatro volumes e retomada pela editora Nova Fronteira. Paz-Andrade, como um leitor crítico e atento, elabora uma resenha do livro “*Não perca o seu latim*” e ainda, neste mesmo período, publicou uma resenha sobre o livro de Drummond, “*A paixão medida*”, na *Revista Grial*<sup>10</sup>, na prestigiosa e histórica revista que se dedica à produção cultural galega e a outras culturas do mundo. Nos anos subsequentes a esta carta, Paz-Andrade recebeu a antologia “*Mar de Histórias*”. A sua leitura resultou em um artigo publicado na revista “*Nuevo Índice*”, segundo nos informa em outra carta do dia 16 de fevereiro de 1983<sup>11</sup>. Sobre a publicação de um artigo escrito intitulado “*Os 80 anos de Drummond*”, Rónai expressa: “guardo o seu artigo sobre os oitenta anos de Drummond<sup>12</sup>”.

<sup>9</sup> [http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/persoas.php?p=5778](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/persoas.php?p=5778) [Data da consulta: 28/08/2022].

<sup>10</sup> [https://editorialgalaxia.gal/wp-content/uploads/2020/12/grial/Grial\\_073.pdf](https://editorialgalaxia.gal/wp-content/uploads/2020/12/grial/Grial_073.pdf). [Data da consulta: 28/08/2022].

<sup>11</sup> [http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/persoas.php?p=5778](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/persoas.php?p=5778) [Data da consulta: 28/08/2022].

<sup>12</sup> [http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5606&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=5606&epistolario=7049%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20&epistolario=10299). [Data da consulta: 28/08/2022].



Na distância, Paz-Andrade sempre acompanhou os trabalhos e conquistas do amigo. É o que nos conta o epistolário: a sua trajetória no campo editorial, as conferências realizadas no Brasil e no exterior. As viagens à Galiza e os contatos com escritores e promotores da cultura local foram descritas com muito entusiasmo. Os prêmios recebidos por Rónai, foram também partilhados com Paz-Andrade. Dentre eles, vale ressaltar o prêmio Jabuti, em 1984. A obra premiada foi a tradução ao português do livro de Paz-Andrade sobre a galeguidade em Rosa, fruto do projeto cultural que ambos desenharam.

Não menos importante, entretanto, devido à dificuldade de encontrar o material citado, deixaremos para outro estudo as referências à participação em congressos e a conferências proferidas na Galiza e em outras regiões da Espanha, relacionadas à literatura e à linguística brasileiras.<sup>13</sup>

### **Considerações finais**

O estudo do gênero epistolar auxilia os estudos de filológicos e literários a compreender melhor o pré-texto de uma obra. As cartas proporcionaram uma visão sócio-histórica do período em que foram escritas, pois ainda que conheçamos o produto literário 'livro', tivemos notícias dos bastidores das relações e atividades de política cultural nos dois países. Nessa correspondência ativa de Paulo Rónai foi possível acompanhar o projeto que empreenderam a quatro mãos, desde a construção literária da tese do léxico mineiro-rosiano em comparação à língua galega à tradução para a língua portuguesa trilhou o caminho entre a Galiza e o Sertão e, nas palavras de Rónai, "tão afastados no mapa, formam duas províncias próximas da mesma esfera supra-real e ultra-geográfica" (Paz-Andrade, 1983: 9).

### **BIBLIOGRAFÍA**

CONSELLO DA CULTURA GALEGA. Fondos Documentais. Epistolario 2022. Disponível em <<http://consellodacultura.gal/pessoa.php?id=5778>>. [Data da

---

<sup>13</sup> [http://consellodacultura.gal/fondos\\_documentais/epistolarios/persoas.php?p=5778](http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/persoas.php?p=5778) [data da consulta: 28/08/2022].



consulta: 28/08/2022].

DIAZ, José-Luis (1999). “Quelle génétique pour les correspondances?”. Em *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n.º 13.

MARTINS, Ana Cecília Impellizeri (2020). *O Homem que aprendeu o Brasil*. São Paulo: Todavia.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.) (2000). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, IEB.

PAZ-ANDRADE, Valentín (1978). *A galecidade na obra de Guimarães Rosa*. A Coruña: Ed. do Castro.

PAZ-ANDRADE, Valentín (1983). *A galeguidade na obra de Guimarães Rosa*. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: Difel.

RÓNAI, Paulo (1975). *Como aprendi o português e outras aventuras*. São Paulo: Globo.

RÓNAI, Paulo (1987). *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RÓNAI, Paulo (1990). *Pois é*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RÓNAI, Paulo (2012). *A Tradução vivida*. São Paulo: José Olympio.

VASCONCELLOS, Eliane (2008). “Intimidade das correspondências”, *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, n.º 8-9, pp. 372-389.

# Diablotexto

## *Digital*



**Puntos y puertos en el  
espacio de la luz**

*Points and ports  
in the space of light*

**PEDRO SERRANO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

[pedrosco@gmail.com](mailto:pedrosco@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7041-3546>

**Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2022**

**Fecha de aceptación: 16 de noviembre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 220-241**

**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25290**

**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** El siguiente ensayo pone en relación los acercamientos analíticos y sinestésicos que como especie humana tenemos con el paisaje y el horizonte. Empieza su recorrido con el primer párrafo de la Biblia, y de ahí pasa a las aporías a las que se enfrentó la física teórica, el análisis de ejemplos pictóricos que van de Giorgione a Giacometti, ejemplos literarios tomados de Melville, Vallejo, Nabokov y Bonnefoy para cerrar con una pregunta a partir de las últimas propuestas en física sobre los multiversos.

**Palabras clave:** Biblia; paisaje; horizonte; sinestesia; Giorgione; Giacometti; Melville; Vallejo; Nabokov; Bonnefoy

**Abstract:** The following essay relates the analytical and synesthetic approaches that as a human species we have with the landscape and the horizon. He begins his journey with the first paragraph of the Bible, and from there he goes on to the aporias that theoretical physics faced, the analysis of pictorial examples ranging from Giorgione to Giacometti, literary examples taken from Melville, Vallejo, Nabokov and Bonnefoy to close with a question based on the latest proposals in physics about the multiverses.

**Key words:** Bible; landscape; horizon; synaesthesia; Giorgione; Giacometti; Melville; Vallejo; Nabokov; Bonnefoy



Hay un tipo de cuadernos escolares, encuadernados del lado estrecho, que en México se llaman “apaisados”. Este ordenamiento de la percepción no es gratuito. Al no tener una orientación de arriba abajo, un cuaderno así aumenta en amplitud. Quien lo abre no se guía por un despliegue visual que va de la parte superior a la inferior, como del cielo a la tierra, sino en una panorámica extendida, es decir paisajística. Tendemos a ver eso que llamamos paisaje y a ubicar el formato visual de eso que llamamos horizonte en una extensión no vertical sino horizontal (aunque por supuesto haya excepciones). Esa disposición le da a nuestra percepción profundidad, y también una capacidad conectiva que se adapta a nuestra situación atmosférica. Otra cosa es que volteemos hacia arriba, comprimidos por la limitación del suelo que nos sostiene, y nos apabulle la infinita profundidad de la bóveda del cielo. No es que sea una bóveda, claro, pero nuestro lugar en el mundo la construye así. Sin percibirlo, proyectamos, de noche principalmente, la constitución esférica de la propia tierra. Vemos lo redondo porque estamos parados en redondo. Si nos quedamos quietos, la bóveda se va moviendo progresivamente, conforme a la rotación de la tierra. El cielo avanza esféricamente porque nuestra esfera va girando. Hacia arriba no hay horizonte visual, sino el infinito estelar. Otra cosa es que nosotros le pongamos límites, religiosos, racionales, temporales, espaciales. Es decir, conjeturales todos ellos.

Si el cielo se abre en profundidad inconmensurable, un horizonte nos planta un límite, aunque ese límite sea ilusorio. El horizonte propone desde sí una acotación, y da de ya medida de las cosas. Esta medida puede ser presentada por la cadena de montañas que rodea un valle, en redondo o parcialmente, o por una extensión desplegada sea marítima o terrestre. O puede proponer como límite la afelpada conmoción de un bosque, o la quebrada mole de una ciudad. El horizonte, en ese sentido, es lo recorta esa extensión que va de nosotros a él y a la que llamamos paisaje. Es ante lo que nos situamos, con lo que nos entendemos, para donde vamos. Por eso, la relación de la escritura de poesía con el paisaje ha estado presente desde un principio, porque es parte de nuestro ser en el mundo, como especie. Decir desde un principio es un eufemismo, pero si no nos detenemos en algún punto no hay donde empezar.



Por eso un origen es tan limitado en descripciones. Aparece al principio, como en las narraciones, cuando decimos, “érase una vez”, o “Llámenme Ismael”, y luego comienza la historia: diferente, variada, inagotable. El infinito en cambio es cosmogónico o escatológico, dependiendo de hacia dónde se mire.

Hacia los orígenes, habría que remontarse al Big Bang, para detenerse de golpe y parar el desafío del punto de fuga. Quienes observan el universo, no piensan en el espacio sino en el tiempo para otorgar medida, dirección y continuidad a las cosas, hasta llegar a su origen. Su punto de inicio se congela en su propia aporía, que como su nombre indica significa un límite intransitable: *a-poros*, un muro sin porosidades. Con nuestros conocimientos y nuestro raciocinio no teníamos hasta ahora un más allá anterior al Big Bang, ni herramientas para pensarlo. Postular su través abría las puertas a lo inimaginable, a lo inconcebible, y no era por ahí. Por eso ante la pregunta de qué habría detrás del principio, la construcción física del origen del universo no proponía un horizonte, sino un final inicial. Y dado que tal más allá del principio no alcanzaba a tener nombre en términos físicos, por lo menos no hasta ahora, lo mejor fue dejarlo como origen y nada más, es decir sin horizonte.

En los primeros versos del *Génesis*, en la versión de Casiodoro de la Reina, vemos que antes de la palabra que presenta el contraste, en el surgimiento de la creación misma, lo que hay es una indiferente oscuridad, sin horizonte, sin paisaje, la nada posiblemente. Cito en extenso la misma versión de la *Biblia del Oso*, porque a pesar de que sus palabras son de sobra conocidas, pocas veces reparamos en ellas, y menos desde el punto de vista de su, permíteme la reiteración, literaria literalidad:

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desadornada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y apartó Dios a la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche; y fue la tarde y la mañana un día. Y dijo Dios: Sea un extendimiento en medio de las aguas, y haya apartamiento entre aguas y aguas. E hizo Dios un extendimiento, y apartó las aguas que estaban debajo del extendimiento, de las aguas que estaban sobre el extendimiento; y fue así. Y llamó Dios al extendimiento Cielos; y fue la tarde y la mañana el día segundo. Y dijo Dios: Júntense las aguas que están debajo de los cielos en un lugar, y descúbrase la seca; y fue así. Y llamó Dios a la seca Tierra, y al ayuntamiento de las aguas llamó Mares; y vio Dios que era bueno (*Génesis* I, 1-10).



Quienes se sentaron a describir esta aparición del mundo, esta salida de lo indiferente, en la que la luz y la sombra se distinguen, y se separan las tierras de las aguas —que son dos acciones distintas, observemos— trataban de imaginar qué estarían viendo, e intercambiando observaciones. Quienes lo escribieron se situaron mentalmente en un umbral de dos dobles opuestos y se pusieron a describir su propia acción: eso que no era, y que por lo tanto tiene un principio, por un lado, y eso líquido que se opone, por el otro, y que se extiende recorrible. Que son dos maneras de referirnos a la materia y a la energía. Este retraimiento abre lugar tanto al discernimiento analítico como a la infusión sinestésica. Esa doble separación creo la necesidad de que se le diera nombre a las cosas y también dio lugar a que esas cosas se entremezclaran.

El inicio del mundo, el inicio de la historia en términos bíblicos, para poder nombrarse y hacerse nombre, se inicia con la capacidad para distinguir y también para alcanzar un confín. Lo primero que se abre a la voz es el paisaje, y es este espacio confinado temporal y geográficamente por el horizonte lo que desde la mirada da ocasión a la palabra, como si horizonte y paisaje señalaran una dirección y un recorrido, un hacia dónde y un por dónde ir. Pero incluso ahí, el movimiento en el nombrar es doble: por un lado, la separación de las cosas para llamar a cada una de ellas por su nombre, por el otro la interrelación de todas ellas en donde lo nombrado se sobrepone y se entremezcla, se desdibuja y reacomoda, dando lugar a deslices de lo nombrado en el mismo momento de su percepción. Ese es el territorio inicial de lo humano, el que vemos de frente, sea en una explicación analítica, sea en un despliegue sinestésico.

Un lugar de horizonte por antonomasia es un puerto, lo contrario a una aporía originaria, es decir un poro, un punto por donde se atraviesa. Sin embargo, el significado de puerto, idéntico en su propugnación original, es perceptualmente diferente a la hora de su implantación geográfica. En español, la palabra tiene dos acepciones principales, que apuntan a condiciones distintas de la acción humana. La del puerto de mar o río, al que se llega o del que se parte, y la del puerto de montaña, que se atraviesa y se deja atrás. Ambas



acepciones tienen horizonte, pero su relación con nosotros es diferente. Un puerto de montaña es un lugar de paso. Si lo visualizamos a la manera de un dibujante, diremos que su orientación geométrica es oblicua y ascendente y su significación, por eso mismo, consiste en postularse como una meta a la que uno se dirige. Si no se fuera hacia él y se dejara atrás, el puerto de montaña no existiría. A partir de ahí se desdobra en un plano descendente, quedando atrás, como testigo de lo que se fue. Conceptualmente es un punto de flexión y reflexión de quien lo cruza, un sitio transicional: se llega, se deja. Es, casi por intuición diría yo, un lugar desértico. Al aparecer, se convierte de inmediato en un horizonte de frontera, es decir, de separación y de vínculo. Está ahí, esperándonos, aparentemente como uno más de los anteriores puntos de apoyo que utilizamos al avanzar por un sendero, pero a diferencia de éstos, que son meras postas de paso, al llegar a él cambia su condición. Lo que tenemos es una vista que incorpora ante nuestros ojos, a la vez, un paisaje desplegado y un nuevo límite, un horizonte a lo lejos hacia al que nuevamente nos dirigimos. Frente al puerto de montaña está siempre lo que sigue. Nos exhorta invariablemente a avanzar, a no quedarnos ahí. Y porque *ahí* no hay nada que hacer, se implanta siempre como reto. Es lo contrario a una imposibilidad o a una estasis. Me atrevo a proponer, incluso, que un paisaje de puerto de montaña tiende a percibirse en primera instancia no de modo apaisado sino vertical, algo a lo que se sube o de donde se desciende. Esto por supuesto no es una regla, pero pienso en *La tempestad* de Giorgione, o en una de las pinturas emblemáticas del romanticismo alemán, *El andariego sobre el mar de niebla*<sup>1</sup>, de Caspar David Friedrich.

Esta última propone, desde la ambivalencia de su vista, algo que puede ser un puerto de montaña, pero también, para quien no posee otros medios que sus propios pies, que es con lo que desde siempre hemos contado para movernos, una extensión de horizonte inalcanzable: su personaje está situado en un punto que podría ser, o bien un puerto de montaña, o un acantilado

---

<sup>1</sup> Friedrich, Caspar David, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Hamburger Kunsthall, óleo sobre tela, 98x74 cm, circa 1817.



intransitable. Por eso su título incluye la palabra “mar”, que nos pone ante al espacio abierto. Frente al personaje, al que vemos de espaldas, y a quien acompañamos en la observancia del horizonte que se extiende entre las nubes, lo que hay es antes que nada una amplitud intransitable, y lo que presenta frente a sí indiscernible. Nunca se sabrá si desde ahí se puede seguir avanzando o si se ha llegado a un final. En este último sentido significaría una interrupción, la obligada vuelta, otro nivel de conocimiento quizás, o de búsqueda equivalente al escudriñamiento del cielo, solo que hacia abajo, como nos sucede ante un precipicio. Pero lo que hay enfrente no se declara, y la ambigüedad romántica a la que nos somete es doble: propone, abre la vista, pero no da indicaciones.

Otro cuadro que presenta este dilema de un modo todavía más subyugante, y que no por nada tiene un título cercano, es *El andariego* de Paul Nash<sup>2</sup>, que por su datación pertenece a otro periodo artístico, el de la modernidad. Es un paisaje pequeño, de nuevo vertical, en el cual la dirección narrativa va en diagonal de abajo hacia arriba mientras el punto de foco de quien lo ve viene desde lo alto. Consecuente con su momento histórico y artístico, lo que ese cuadro apunta es la carencia de horizonte, el regreso a la espesura del bosque y a sus rutas quebradizas. En el centro del cuadro avanza el andariego por una pradera, dirigiéndose hacia el fondo, a una pared de árboles. En la parte inferior del cuadro, después de un corte casi vertical, la pradera avanza, hasta la base, como antecedente de lo que está sucediendo. Ahí abajo, suponemos, lo que se vería sería un muro, y arriba el esplendor del cielo, todo azul, sin una sola nube. Pero esto sucede antes del momento retratado. Evidentemente, el andariego ha logrado escalarla, y al llegar a su cima lo que tiene delante no es un horizonte sino un nuevo muro, esta vez de árboles. Lo que propone Nash, frente a la incertidumbre del andariego de Friedrich, no es el avance sino un inescapable internamiento. Pero hay que avanzar, inexorablemente. En su propuesta, se puede suponer, hubo al principio un señuelo de puerto de montaña a la vista, que el andariego persiguió, y que a la postre, llegado arriba, conduce

---

<sup>2</sup> Nash, Paul, *The Wanderer*, British Museum, dibujo sobre papel, 48x38cm, 1911.



a una pared de oscuridad porosa. No hay vuelta de hoja (vegetal o de papel) ni regreso a los orígenes sino un internamiento en la selva oscura del alma, esta vez sin acompañante. La oscuridad del muro es penetrable, y en ese sentido propone un avance intrincado en el que podemos seguir encontrándonos, siempre y cuando no dejemos de distinguir lo que nos rodea. La búsqueda en la selva es autorreferencial. El peligro es perderse en lo inmediato, volvernos selva.

Otro peligro, equivalente y a la vez opuesto, es perderse en la vastedad de una extensión indiferente. Esto último es lo que sucede al Capitán Ahab en *Moby Dick*, cuando opta por no confiar en sus instrumentos de navegación, tanto marítimos como morales, y se adhiere, en la persecución de la ballena, únicamente a su percepción: “¡Oh sol! Puesta por la naturaleza en el mismo nivel que el horizonte de esta tierra está la vista de los ojos del hombre; no lanzada desde la corona de su cabeza, como si Dios hubiera querido que penetrara en su firmamento”, dice Ahab en el momento en que se despoja de su cuadrante y se conduce sólo con los medios que la realidad inmediata le proporciona. Al abandonar la referencia y la conciencia, Ahab se somete voluntariamente a “the level ship’s compass, and the leveldeadreckoning, by log and by line; these shall conduct me, and show me my place on the sea” (Melville, 2009: 544).<sup>3</sup> Despojado de los instrumentos, tanto físicos como mentales, que le servían para ver más allá de sí mismo, la línea de equilibrio y la línea de agua del barco son a partir de ese instante impulsivo el horizonte instintivo de su mente y de su acción. No por nada, en el capítulo 135, el último de la novela, “La caza: tercer día”, Melville escribe: “Here’s food for thought, had Ahab time to think; but Ahab never thinks; he only feels, feels, feels” (Melville, 2009: 613).<sup>4</sup> En la vastedad del mar en *Moby Dick*, el individuo se pone a merced de su propia percepción del paisaje. La naturaleza de ese paisaje lo afecta de distintas maneras, como vamos a ver. Pero en esa situación, como Melville intuye, la relación sinestésica por un lado, y el discernimiento racional por el otro, son las líneas de conocimiento que la

<sup>3</sup> “El nivel de la aguja náutica, y el nivel del reconocimiento de la muerte, con la corredera y con la línea; éstas serán mis guías, y me mostrarán en dónde estoy en el mar”, mi traducción.

<sup>4</sup> “Aquí habría pasto para el pensamiento, si Ahab tuviera tiempo para pensar; pero Ahab nunca piensa; él sólo siente, siente”, mi traducción.



especie humana tiene. El peligro es perder las referencias que nos da el horizonte, que nos da el horizonte en el caso de Ahab. Por eso las señales, por eso los puertos.

Un ensayo de Yves Bonnefoy, que en español lleva por título *El espacio interior*, nos muestra por donde ir, cuando una vez llegados a puerto nos internamos tierra adentro, Bonnefoy es uno de los escritores que con más penetración ha pensado el paisaje, y dedica su ensayo a hacer una reflexión sobre sí mismo, a narrar su relación con Italia y su paisaje, y a analizar su asimilación de la pintura del Quattrocento, todo interrelacionado. El título en español es errado, porque carga la significación hacia el puro espacio mental, y cancela precisamente el territorio intermedio que va de la mente al horizonte, que es de lo que trata el libro. “Tierra adentro”, un afuera en nuestra mente, es como debió titularse, pues se refiere es a esa zona frente a nosotros que descubrimos y en la que nos descubrimos, que vemos y atravesamos. “En el interior” es otra manera de llamar a esos lugares que se alejan de nuestro estar, pero como título se hubiera prestado a la misma confusión. Sin embargo, efectivamente, el *interior*, en ese sentido, está afuera y adentro, está y no está: “Y primero diré que si [el interior] ha permanecido para mí inaccesible —y aún así, lo sé bien, siempre lo he sabido, no existe— no es por eso completamente ilocalizable” (Bonnefoy, 2013: 25).

La relación con el espacio dada por el horizonte se desenvuelve precisamente en esa tierra adentro que va de nuestra mente a la exterioridad y de regreso. La sinestesia, que en términos retóricos describe relaciones sin correspondencia directa, y en psicología define unas muy particulares maneras de relacionar por ejemplo un color con un número, y que le sucede sólo a algunos individuos en particular, está mucho más presente en la especie humana de lo que se cree. Es lo que nos permite establecer puntos de contacto reales entre aparentes ajenidades. En la gente que se dedica al arte el porcentaje de su presencia como peculiaridad es mayor, pero no como seres diferentes, sino como acentuaciones de una característica más general, como si fueran los portadores de una guía común. En un artículo sobre la presencia de la sinestesia



en la especie humana, el neurocientífico V. S. Ramachandran y el psicólogo David Brang señalan que “synesthetic experiences may serve as cognitive and perceptual anchors to aid in the detection, processing, and retention of critical stimuli in the world” (Brang y Ramachandran, 2011: 7).<sup>5</sup> Nuestra relación con el paisaje y con su horizonte se construye de una manera racional, estableciendo puntos de contacto y referencia, pero también de manera emotiva. Declinar esta correspondencia es abandonar tanto su naturaleza como nuestra relación con el mundo, ya sea porque nos abandonemos a la pura sensación o nos separemos en la racionalidad pura. Como dicen Brang y Ramachandran en las conclusiones de su artículo, “synesthesia, far from being a “fringe” phenomenon as formerly believed (or that it is purely “conceptual” or associative in nature), can give us vital clues toward understanding some of the physiological mechanisms underlying some of the most elusive yet cherished aspects of the human mind” (Brang y Ramachandran, 2011: 4).<sup>6</sup>

Aunque no la llame así, Bonnefoy navega esa exterioridad / interioridad de la sinestesia por todos sus meandros, que implican los de la mente y el exterior, los de la luz y la oscuridad y geográficamente los que en su caso van del mar al paisaje interior y del puerto de mar al puerto de montaña. Esa tierra adentro, que puede partir de la costa o desde el centro, es siempre, como ve Bonnefoy, el lugar de la incógnita, el espacio en donde nos perdemos y donde vamos a poder encontrarnos también, en su caso por medio de la escritura. Ese lugar, dice Bonnefoy, está en cualquier lado, y va de nuestra mirada al confín que seamos capaces de avistar, como límite a ésta. “En [la tierra del interior] el espacio de la escritura es paralelo a un espacio mítico que tiene sus más distantes fronteras, difíciles de situar, en las arenas del Asia central o en los patios traseros o en las tierras baldías de la periferia que el Extremo Occidente

---

<sup>5</sup> “Las experiencias sinestésicas pueden servir como anclas cognitivas y perceptuales para ayudar en la detección, procesamiento y retención de estímulos cruciales en el mundo”, mi traducción.

<sup>6</sup> “La sinestesia, lejos de ser un fenómeno “marginal” como se creía anteriormente (o que es puramente “conceptual” o de una naturaleza asociativa) nos puede dar claves vitales para comprender algunos de los mecanismos fisiológicos que subyacen a algunos de los aspectos más elusivos, pero también más apreciados de la mente humana.”, mi traducción.



abandona a los vidrios rotos, a los fierros oxidados en la hierba” (Bonnefoy, 2013: 112). Es decir, el horizonte, situado frente al nosotros, significa la confrontación no con el otro sino con lo que no somos: nos-otros. Es también lo que nos sitúa, lo que nos pone en nuestro lugar como especie y como individuos. Esta tierra del interior, que va de nuestra mente al mundo y de regreso, nos ha permitido sobrevivir, y también nos hace ser. Es, termina Bonnefoy, “una prueba que surge no de la preocupación estética, sino de algo más esencial que podríamos llamar una ética, no un pensamiento de la belleza sino del bien” (Bonnefoy, 2013: 123). La tierra adentro es el paisaje que se abre al horizonte, de la montaña vista desde el mar, del mar desde la montaña, del cual vinimos y al cual vamos, y también donde habitamos.

En ese sentido, el horizonte es para la especie humana un acicate evolutivo, provocado a la vez por una atracción y por una necesidad. Porque en las selvas y los bosques, que es de donde salió originalmente lo que sería la especie humana, no hay horizontes, sino espacios que se entrecruzan hasta cerrarse del todo. Sólo desde el espacio abierto que la especie humana empezó a habitar después de abandonar los bosques, éstos se presentan como un horizonte límite, como ya vimos en el cuadro de Paul Nash. La selva es lo tupido, y es ahí donde se originó nuestra capacidad visual. En la selva no hay horizonte sino matices en profundidad y profusión inmediata, para donde volteemos. En su origen, nuestros ojos adaptaron su particular disposición no para ver el horizonte sino para distinguir en lo aparentemente cerrado. Los ojos de los primates se habían ido desplazando de una visión lateral hacia una visión frontal, hace unos 63 millones de años, no para ver el horizonte sino para ver detrás y detrás y detrás de las hojas.<sup>7</sup> Ahí no hay paisaje ni hay horizonte. Los primates viven en la inmediatez: un refugio que es a la vez entramado continuo del peligro. Los monos verdes, por ejemplo, que se desenvuelven en un espacio intermedio entre el bosque y la pradera, han desarrollado un sistema de sonidos que les avisa si el peligro viene de un águila o de un leopardo, y tienen cada uno de ellos bien

---

<sup>7</sup> Para una breve discusión evolutiva de los primates, véase Dawkins (2005: 160-161).



diferenciado.<sup>8</sup> Cada grito es un aviso de algo. Es la salida al espacio abierto. Y este espacio abierto, esta tierra adentro que aparece al salir de la selva, es lo que también abrió la posibilidad, en la especie humana, del lenguaje articulado, de sus niveles emocionales y racionales, de la capacidad para decirnos algo, aquí, sobre algo que sucede allá lejos. En ese sentido la visión humana del paisaje no es el resultado de una adaptación sino de una exaptación<sup>9</sup>. Es decir, allí estaba ya, para escudriñar en lo inmediato, y fue sólo al volver los ojos a la distancia cuando descubrimos que también servían para ver de lejos. Sin embargo, lo que aprendimos con eso no ha sido fácil de discernir.

En su libro sobre el origen del lenguaje, Derek Bickerton postula tres nichos ecológicos para la evolución de los primates. El primero es la selva cerrada, donde viven chimpancés, bonobos y gorilas: ““Without the abundant free time and freedom from interference that easy food gathering and relative absence of predation gave to chimps and bonobos social life would lose much of its complexity” (Bickerton, 2019: 115).<sup>10</sup> En ese espacio cerrado de íntima comunicación táctil y a la vez de falta de perspectiva y complejidad, la necesidad de un lenguaje simultáneamente de contacto y de comunicación está ausente. El segundo nicho ecológico es un espacio intermedio en el que la selva empieza a esparcirse. Es ahí donde viven los monos verdes y donde, según Bickerton, se desarrollaron los australopitecos, nuestros antecesores. “Vervets now occupy pretty much the kind of terrain that australopithecines occupied then—a mosaic of woods and grasslands [...] So it’s more than likely that a set of appropriate predator warnings figured in the ACS of australopithecines”<sup>11</sup> (Bickerton, 2019: 116). se cuida muy bien de no establecer una línea directa entre este sistema a

---

<sup>8</sup> Para una comparación entre las palabras humanas y los sonidos diferenciados de los monos verdes, véase Bickerton (2019: 43).

<sup>9</sup> Para una explicación sobre el término exaptación, véase Gould (2003: 1239-1246).

<sup>10</sup> “Sin la abundancia de tiempo libre y libertad de interferencia que la fácil recolección de alimentos y la relativa ausencia de predadores les daba a chimpancés y a bonobos, la vida social perdería mucha de su complejidad” mi traducción.

<sup>11</sup> Los monos verdes ocupan ahora más o menos el mismo tipo de terreno que los australopitecos ocupaban entonces —un mosaico de bosques y praderas [...] Por lo que es más que probable que un grupo de advertencias apropiadas de depredadores figurara en el sistema comunicativo de adaptación de los australopitecos, mi traducción.



la vez de comunicación y emoción y el nacimiento del lenguaje en la especie humana, que es un medio diferente de comunicación y emoción. Entrar ahora en esos terrenos nos alejarían del alcance de este ensayo, pero apuntar esta panorámica de relaciones entre la visión de largo alcance y el lenguaje, sirve para entender la vinculación de la perspectiva, el horizonte y el paisaje en la organización fantasmalmente continua que los sentidos tienen, en particular el oído y la vista, para la construcción a la vez intelectual y sentiente de nuestra conformación mental. Eso, que se engloba en el término sinestesia, es lo que permite entender las relaciones efráticas en un sentido no sólo de mutua ilustración y explicación, como quiere la disección retórica, sino en una relación de más profundidad entre los sentidos, y que encuentra en el arte su deslizamiento.

Una de las explicaciones más exactas de estos movimientos mentales de sinestesia aparece en *Habla, memoria* de Vladimir Nabokov. Allí, como Bonnefoy en su ensayo, Nabokov logra expresar su propia experiencia de una manera sutil y elaborada. Como en Rimbaud, para Nabokov las letras tienen colores. Pero no es ahí donde quiero parar, que es la manera más esquemática en que las relaciones sinestésicas con el mundo pueden entenderse, sino en el entramado de paisaje y mente necesario para que la exterioridad adquiera pureza y deslumbramiento, ganas de ir hacia ella, movimiento hacia un horizonte cuya única certeza es su inacabable inalcanzabilidad, y con la que Nabokov cierra su primer viaje exploratorio en un paisaje a la vez tentable y tateable. Al principio del segundo capítulo, dedicado a su madre, escribe:

Perhaps nearer to the hypnagogic mirages I am thinking of is the colored spot, the stab of an afterimage, with which the lamp just one has turned off wounds the palpebral night... At times, however, my photisms take on a rather soothing *flow* quality, and then I see — projected, as it were, upon the inside of the eyelid — gray figures walking between beehives, or small black parrots gradually vanishing among mountains snows, or a mauve remoteness melting beyond moving masts (Nabokov, 1999: 22).

En la mente de Nabokov, y en nuestra lectura de su descripción, se pasa de manera vertiginosa del espacio de las alturas nevadas en las que se abren los puertos de montaña a las extensas planicies del mar por las que se pierden



entre los mástiles —árboles trabajados para su uso humano, notemos— unos loros que vienen de esos otros árboles sin huella antropocénica. Lo que Nabokov está proyectando en su narración no es otra cosa que la fuerza hipnótica que aparece, por ejemplo, en los paisajes de montaña de Friedrich, o en los marítimos de Turner, y que me hacen alzar la vista, en un movimiento de lectura también sinestésico, a los paisajes andinos descritos por César Vallejo en *Trilce*: “Andes frío, inhumanable, puro”, en que, sin embargo, humano capaz de habitar lo inhumanable gracias a la sinestesia, “me retiro hasta azular”, dice en el poema LIX (Vallejo, 1989: 156). En el poema LXIV Vallejo lleva esto al encuentro reproductivo y de allí se extiende por el mundo: “Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto montuoso que obstetriza / y fecha los amotinados nichos de la atmósfera. (Vallejo, 1989: 162)”<sup>12</sup>.

Regresemos ahora a la selva de la que vienen esos loros engrisecidos por su paso marino, que es una manera de decir que regresemos a los orígenes, porque necesitamos habitar la oscuridad para salir a la luz. No digo que en la selva no haya curiosidad, pero es de otro tipo que la que da un horizonte. Si la selva era también un refugio, su lugar como tal va a ser sustituido en la especie humana primero que nada por la cueva. Y la habitación moderna es en muchos sentidos una sustitución, más cómoda por supuesto, de tal espacio interior, “obstetrizante”, diría Vallejo. En ese sentido, el movimiento de la cueva al exterior, tanto físico como mental, es diferente al que se da en la extensión continua de la selva. Ver en lo tupido es otra cosa que ver en lo extenso. Es desde la cueva donde se va a refugiar la especie humana cuando los bosques se han retirado. En las memorias de Nabokov, justo antes de las visiones citadas, se proyectan en su mente una imaginería feroz, de personajes a la vez inmediatos y grotescos, desfiguradas presencias cercanas a las que Brueghel pintó. En su narración, la violenta inmediatez de la presencia del otro se contrapone a la perspectiva abierta y plácida del paisaje. Los seres humanos

---

<sup>12</sup> Debo la atención a estos versos a la tesis de José Fernando Olascoaga titulada *El mundo andino en la obra de César Vallejo*, p. 125. En [https://ttuir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga\\_Jose\\_Diss.pdf?sequence](https://ttuir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga_Jose_Diss.pdf?sequence) [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2022]



tenemos ambas curiosidades y necesidades: La extensión y la perspectiva, por un lado, lo entramado y lo encovado por el otro, y en su transcurso la presencia de los otros, animales o personas.

En un dedicado y largo estudio sobre Alberto Giacometti, Yves Bonnefoy, narra dos momentos claves en el desarrollo perceptivo del niño que sería el escultor y pintor suizo, y que van a cargar de sentido, según Bonnefoy, su obra futura, moviéndose continuamente entre la profundización en la concentración de personajes reducidos hasta su casi desaparición visual, y la elaboración de paisajes apenas poblados. Los dos recuerdos a los que se refiere Bonnefoy son resultado ambos de la salida del niño al exterior, y de su exposición al paisaje. Giacometti nació y vivió toda su infancia en los Alpes suizos, en una región llamada Stampa, en el puerto de montaña de Maloja. Giacometti tuvo en su infancia, según Bonnefoy, dos encuentros cruciales con el paisaje, el primero con una piedra dorada, el segundo con una piedra negra. En uno de sus paseos de niño Giacometti se encontró con una enorme roca que tenía un hueco en el suelo por el cual se podía meter y entrar a una recámara en miniatura en la que con otros niños pasaba horas, y que podemos imaginar como un refugio equivalente al del vientre materno, un vientre materno colectivo, como el de la cueva. En un texto titulado *Hier, sables mouvants*, recogido en la revista *Écrit*, p. 7, y citado por Bonnefoy, dice Giacometti

c'était un monolithe d'une couleur dorée, s'ouvrant à sa base sur une caverne : tout le dessous était creux, l'eau avait fait ce travail. L'entrée était basse et allongée, à peine aussi haute que nous à cette époque. Par endroits l'intérieur se creusait davantage jusqu'à sembler former tout au fond une seconde petite caverne... tout de suite je considérais cette pierre comme une amie, un être animé des meilleures intentions à mon égard ; nous appelant, nous souriant, comme quelqu'un aurait connu autrefois, aimé, et qu'on retrouverait avec une surprise et une joie infinies. (Bonnefoy, 1991: 20-23).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Era un monolito de color dorado, abriéndose en su base a una caverna, toda la parte de abajo estaba hueca, el agua había hecho su trabajo. La entrada era baja y alargada, apenas tan alta como nosotros en esa época. En algunos lugares el interior se ahuecaba aún más y parecía formar al fondo una segunda pequeña caverna... Inmediatamente consideré esta piedra como una amiga, un ser animado de las mejores intenciones con respecto a mí; llamándonos, sonriéndonos, como alguien que habíamos conocido en otra época, amado, y que recontraríamos con una sorpresa y una alegría infinitas, mi traducción.



El otro encuentro significativo, y radicalmente opuesto, se dio con otra roca, un paisaje que podemos describir como maligno, y que lo perturbó enormemente. Giacometti, señala Bonnefoy, escribió inmediatamente después:

Une fois je ne saurait me rappeler par que hasard, je m'éloignait plus que d'habitude. Peu après, je me trouvais sûr une hauteur. Devant moi, un peu en contrebas, au milieu des broussailles, se dressé une enorme pierre noire présentant la forme d'une pyramide étroite et pointue dont les parois tombaient presque verticalement. Je ne peux pas exprimer le sentiment de dépit et de dérouté que j'éprouvai à ce moment. La pierre me frappa immédiatement comme un être vivant, hostile, menaçant. Elle menaçait tout : nous, nos jeux et notre caverne. Son existence m'était intolérable et je sentis tout de suite — ne pouvant pas la faire disparaître — qu'il fallait l'ignorer, l'oublier et ne parler à personne” (Bonnefoy, 1991: 24)<sup>14</sup>

Bonnefoy resalta, en esa infancia de Giacometti y desde ahí a lo largo de su vida, su relación con la exterioridad y la hondura, lo que sucede afuera y adentro, y cómo se es al mismo tiempo parte de ese afuera y ese adentro. Como señala el mismo Bonnefoy, “Cependant que ce qui était *lieu* est devenue de l'*espace*, où ces extériorités se juxtaposent sans reconnaître de centre, des point cardinaux, — rien que les points de fuite sans nombre de la perspective géométrique.”<sup>15</sup>

La perspectiva como punto de fuga está relacionada con la pérdida de la dirección que da el horizonte en el paisaje, como le sucede a Ahab. Vale la pena citar *in extenso* la explicación que hace Bonnefoy de esa oposición en Giacometti entre la piedra negra y la piedra clara:

La pierre noire est en cela une chute, de la forme que ferme le paradis. Une décomposition de ce qui, avant, était unité et de ce fait même évidence. Dans le tissu de l'être, là où la pierre claire tissait ces fils lumineux qui semblaient faire de toutes les créatures constellations et musique, c'est maintenant un trou noir d'où 'rayonne une nuit',

<sup>14</sup> Una vez, no sabría acordarme por qué casualidad, me alejé más de lo habitual. Poco después, me encontraba en una cima. Frente a mí, un poco más abajo, en medio de los matorrales, se levantaba una enorme piedra negra que presentaba la forma de una pirámide estrecha y puntiaguda cuyas paredes caían casi en vertical. No puedo expresar el sentimiento de desazón y derrota que sentí en ese momento. La piedra me golpeó inmediatamente como un ser vivo, hostil, amenazante. Amenazaba todo: a nosotros, a nuestros juegos, a nuestra caverna. Su existencia me era intolerable y sentí de golpe —no pudiendo hacerla desaparecer— que había que ignorarla, olvidarla y no mencionársela a nadie, mi traducción.

<sup>15</sup> Un *lugar* se ha vuelto *espacio*, donde esas exterioridades se yuxtaponen sin reconocer un centro, puntos cardinales —nada más que los innumerables puntos de fuga de la perspectiva geométrica, mi traducción.



c'est une araignée au coeur de sa toile, c'est, en bref, l'act, la manifestation du néant, comme l'exprime d'ailleurs explicitement cette forme de cenotaphe (Bonnefoy, 1991: 25)<sup>16</sup>

Más adelante en su ensayo, Bonnefoy señala esta exposición extrema a la nada, es decir a la muerte como sinsentido, como la fuerza nutriente del artista para darle sentido a la vida, y para comunicarla a los otros (Bonnefoy 1991: 234). Al asomarse al abismo, a ese atestiguamiento de la nada, el artista saca, de esa nada, la materia negra con la cual reconstituye, si no la vida, sí el sentido de la vida, y se la entrega a la humanidad, para que la recorra. La obra de arte, el poema, surgen de la nada y reconstituyen la experiencia que es la vida. Dan sentido (dirección) y sentido (significado) a partir precisamente del sinsentido de la muerte, y de la sinestesia producida por las correspondencias.

La protección y la amenaza pueden aparecer tanto en el espacio abierto como en el refugio cerrado. Mencioné la cueva de Giacometti como proyección en la emocionalidad del artista del vientre materno protector. La humanidad sustituyó la protección de los árboles por la protección de la cueva, y la verticalidad del bosque por la inevitable horizontalidad a que nos obliga la gravedad al aire libre. La salida de la humanidad, a medida que se hacían más y más escasos los bosques, a las sabanas de África, fue una apertura hacia el horizonte. En ese sentido, las cuevas, son para nosotros regresiones a esos espacios protectores que nuestros lejanísimos antepasados habitaron. Y es en las cuevas en donde surgen las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad, y donde se iniciaron las primeras adaptaciones técnicas de los objetos. Esos espacios cerrados eran lugares incómodos e imprácticos para el ejercicio de la pintura, y si embargo allí se hacían. El antropólogo Juan Carlos Arzuaga señala, en su primer libro con el escritor Juan José Millás, que el ejercicio de la pintura en las cuevas de Altamira y de otros sitios del norte de

---

<sup>16</sup> La piedra negra es en eso una caída, de la forma que cierra el paraíso. Una descomposición de eso que, antes, era unidad y de ese hecho mismo evidencia. En el tejido del ser, allí donde la piedra clara tejía esos hilos luminosos que parecían hacer de todas las criaturas constelaciones y música, es ahora un hoyo negro del que 'irradia una noche', es una araña en el corazón de su tela, es, en breve, el acto, la manifestación de la nada, como lo expresa desde luego explícitamente esta forma de cenotafio, mi traducción.



España, denotaba una práctica técnica muy desarrollada. “Esto no lo hace cualquiera” comenta Arzuaga mientras miran en una cueva unas pinturas rupestres. Pero posiblemente su relación con el arte no fuera de por sí institucional. Arzuaga añade: “[quiero decir] que no se tratara de un arte decorativo, hecho para durar, sino que la ceremonia se redujera al momento en que se llevaba a cabo el acto” (Millás y Arzuaga, 2021: 175). No obstante, para poder lograr esas figuras, esas pintoras tuvieron que pasar horas ejercitando el trazo de búfalos, leones, ciervos y otros animales, incluidos los humanos, en la arena, antes de acometer su trazado en un espacio en donde es la imaginación y la práctica lo que trabaja, y no los ojos sino el tacto. Añádasele a eso, para acercarnos al grado de dificultad que significó, la complejidad de encontrar el acuerdo entre ese trazo imaginario que se ejercita en los muros y la irregularidad topográfica de éstos. Su resonancia en nosotros queda plasmada en la reflexión con la que, ahora Millás, cierra ese capítulo: “Más tarde, en la cama, al precipitarme con los ojos cerrados al interior de mí mismo, caí en realidad en el interior de La Covaciella y volví a ver las pinturas como en una alucinación que todavía no ha cesado, pues la cueva está ya dentro de mí” redujera al momento en que se llevaba a cabo el acto” (Millás y Arzuaga: 177)

Esto me lleva a otra reflexión sobre el traslado de lo exterior a lo interior, del paisaje a la cueva, de la vista a la mente, de lo expuesto al resguardo, de la luz a la oscuridad. Uno de los cuadros de Rembrandt más sobrecogedores es una pequeña obra temprana que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston.<sup>17</sup> En ella se ve, logrando una expresión a la vez de extrema fragilidad y de gozosa intimación al pintor holandés, y en el que, en un pintor tan especializado en su manufactura, sobresale, como observó el historiador y crítico Simon Schama, la ausencia de detalle en los ojos: “When Rembrandt makes eyes he does it on purpose” (Schama, 1999: 236). Esta acción, por supuesto, es intencional. El autorretrato de Rembrandt, en el que la figura está arrinconada al fondo del estudio, paleta y pincel en mano, representa en esos ojos la

---

<sup>17</sup> Rembrandt, *El artista en su estudio*, 1629. Óleo sobre tela, 25.1 x 31.9 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



escenificación del espacio interior, de esa tierra adentro, la escalofriante irradiación, casi al punto de la caricatura, de un ser todo ojos y a la vez todo oscuridad. En alguien tan especializado en el detalle minucioso y en el brochazo exacto, la opaca contundencia de una mirada absorta y a la vez azorada es muy intrigante, y significa la voluntad, desde esa oscuridad de la cueva, de hacer obra. Los ojos en este cuadro son una total opacidad, y por eso mismo, se abren absolutos a una mirada que viene desde la sombra y que por eso es resueltamente abarcadora. El mundo vuelve a surgir y tener sentido a partir de esa mancha negra, parece querer decirnos Rembrandt, a través de los ojos azabache de su azorado testigo.

Para que esta reflexión sobre los interiores y el espacio de lo negro nos permitan volver al ambiente abierto del paisaje y el horizonte tengo que regresar a Giacometti. Giacometti como artista ensayó ambas tareas, la de la mirada extensa en sus paisajes y cuadrados escultóricos, la de la concentración en el infinito de un punto en sus miniaturas y retratos. En sus esculturas, la minimalista granulosidad está sostenida casi siempre por una base mucho mayor que ellas, lo que hace de tales bases una propuesta de paisaje. Giacometti, cuenta Bonnefoy, ejercía la concentración en el rostro que estaba pintando, hasta que los rasgos desaparecían y lo que quedaba ante su mirada eran sólo líneas y puntos de fuga. Este proceso se remonta a esos primeros artistas de la humanidad, cuyo ejercicio de la pintura era a la vez escultórico, pues todo lo que tenían eran sus manos. En ese sentido, eran a la vez pintores con los colores y escultores que aprovechaban el relieve de unas paredes oscuras. Era lo exterior traído a una oscuridad interior. La vida expuesta a los peligros del paisaje y de lo que el horizonte pudiera hacer surgir, recogida en el espacio protegido y detenido de la cueva por esas artistas.

Esta relación entre lo que pensamos y lo que sentimos, que es la que nos sitúa en el mundo, es también una experiencia que trasmina las fronteras que la racionalidad y su ordenamiento del mundo han establecido hasta ahora. En sus memorias, Nabokov, que además de ser escritor era entomólogo y algo sabía del desarrollo de la ciencia en su momento, y quien declaraba no creer en el



tiempo, hace a partir de los neumáticos que ruedan por el paisaje de las carreteras hacia el horizonte de los años cuarenta, y que su hijo pequeño observaba con ojos soñadores, una serie de conexiones entre avances técnicos y ensoñaciones imaginativas con las que pone en cuestión lo que muchos físicos y biólogos no han sido capaces todavía de penetrar:

The bonfire into which the dreamy little savage peered as he squatted on naked haunches, or the unswerving advance of a forest fire — these have also affected , I suppose, a chromosome or two behind Lamarck's back, in the mysterious way which Western geneticists are as disinclined to elucidate as are professional physicists to discuss the outside of the inside, the whereabouts of the curvature; for every dimension presupposes a medium within which it can act, and if, in the spiral unwinding of things, space warps into something akin to time, and time, in its turn, warps into something akin to thoughts then, surely, another dimension follows — a special Space maybe, not the old one, we trust, unless spirals become vicious circles again (Nabokov, 1999: 236)<sup>18</sup>

Si bien las ideas evolutivas de Lamarck ya habían sido invalidadas por Darwin, algunos de los temas que tocaba, y que Nabokov interroga, han sido visitados de nuevo por biólogos como Stephen Jay Gould, a principios de este siglo (Gould, 2003: 1249). Y si los estudios genéticos han alcanzado cotas de sofisticación que, por supuesto Nabokov no imaginaba, su irónica observación no deja de seguir siendo pertinente, por lo que adelanta, pero no voy a adentrarme más en esto porque incursionar en el universo de la lepidopterología, que es el campo de la ciencia en el que Nabokov era experto, nos alejaría del paisaje que estamos visitando. Sin embargo, quiero regresar brevemente a la segunda parte de su reflexión, y que toca el tema con el que principié mi argumentación. Me refiero a la aporía que, como señalé, hasta ahora presentaban las investigaciones sobre el origen del universo, y que de alguna

---

<sup>18</sup> La hoguera a la que el pequeño soñador salvaje se asomaba en cuclillas apoyado en sus piernas desnudas, o el avance imparable de un incendio en el bosque —eso también debió afectar, supongo, uno o dos cromosomas a espaldas de Lamarck, en esa misteriosa manera que los genetistas occidentales están tan poco inclinados a dilucidar, tanto como los físicos profesionales a discutir el afuera del adentro, la localización de la curvatura; pues cada dimensión presupone un medio dentro del cual puede actuar, y si, en el desenvolvimiento espiral de las cosas, el espacio se tuerce en algo semejante al tiempo, y el tiempo, a su vez, se tuerce en algo semejante a los pensamientos, entonces, seguramente, lo que sigue es otra dimensión —un espacio especial quizás, no el anterior, confiamos, a menos que las espirales se vuelvan nuevamente círculos viciosos, mi traducción.



manera Nabokov también cuestiona. La cosmóloga albanesa Laura Mersini-Houghton, una de las principales defensoras de la teoría del multiverso “al combinar la mecánica cuántica [...] con la teoría de cuerdas [...] se dio cuenta de que nuestro universo parecía ser una ‘función de cuerdas’ de un multiverso mucho más grande” (Stone, 2022). En una entrevista reciente Mersini-Houghton le explicaba recientemente al periodista científico Killian Fox que el problema que hasta ahora impedía salir de la concepción de un solo universo no se debía a problemas de cálculo basados en la segunda ley de la termodinámica postulado por Roger Penrose “sino con nuestra manera de pensar; necesitábamos cambiar del paradigma de un universo al de muchos” (Fox, 2022). Sin pretender ahora entrar en los especializados argumentos de esta teoría, quiero acercar la relación propuesta por ella con la intuitiva aproximación hecha por Nabokov hace ochenta años sobre la física y la posibilidad de que en la curva que hasta ahora se presentaba como una aporía pudiera vislumbrarse un nuevo corte, diría Heidegger, e incluso más allá un nuevo horizonte, que quizás coincide con la “tierra adentro” de Bonnefoy, con las intuiciones paisajísticas de Giacometti surgidas de sus experiencias infantiles, con las ideas de Nabokov y con muchas manifestaciones del arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- BICKERTON, Derek (2019). *Adam’s Tongue. How Humans Made Language, How Language Made Humans*. Nueva York: Hill and Wang.
- BONNEFOY, Yves [1972] (2013). *El territorio interior*. México: Sexto Piso.
- BONNEFOY, Yves (1991). *Giacometti*. París: Flammarion, pp. 20-23.
- BRANG, David; RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian (2011). “Survival of the Synesthesia Gene: Why Do People Hear Colors and Taste Words?”, *PLoS Biol*. En <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001205> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].
- DAWKINS, Richard (2005). *The Ancestor’s Tale. A Pilgrimage to the Dawn of Evolution*. Nueva York: Mariner Books.
- DE LA REINA, Casiodoro (1569). *La Biblia, que es, los sacros libros del viejo y nuevo testamento*. Basilea. En <https://archive.org/details/BibliaDeCasiodoroDeReina1569/page/n19/mode/2up> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].



- FOX, Killian (2022). "Entrevista a Laura Mersini-Houghton". En [https://www.theguardian.com/science/2022/aug/27/cosmologist-laura-mersini-houghton-before-the-big-bang-interview?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://www.theguardian.com/science/2022/aug/27/cosmologist-laura-mersini-houghton-before-the-big-bang-interview?CMP=Share_iOSApp_Other) [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].
- GOULD, Stephen Jay (2003). *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- MELVILLE, Herman [1859] (2009). *Moby Dick*. Nueva York: Penguin.
- MILLÁS, Juan José; ARZUAGA, Juan Luis (2021). *La vida contada por un sapiens a un neandertal*. Madrid: Alfaguara.
- NABOKOV, Vladimir [1951] (1999). *Speak, Memory*. Nueva York: Alfred A. Knopf. Everyman's Library.
- OLASCOAGA, José Fernando (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo*. Dissertation. Texas Tech University. En [https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga\\_Jose\\_Diss.pdf?sequence](https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga_Jose_Diss.pdf?sequence) [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022]
- SCHAMA, SIMON (1999). *Rembrandt's eyes*. London: Allen Lane.
- STONE, Daniel (2022). "The big bang created the universe. What created the big bang?". En <https://www.washingtonpost.com/outlook/2022/08/05/big-bang-created-universe-what-created-big-bang/> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].
- VALLEJO, César [1922] (1989). *Obra poética completa*. Bogotá: La Oveja Negra.

# Diablotexto

*Digital*



Pretextos



# Diablotexto

## *Digital*



- PRETEXTOS PARA EL DEBATE -

**“Una radiografía imaginaria que se nutre de la memoria ancestral”:  
conversación con María Rosa Lojo  
sobre el paisaje**

***An imaginary radiography  
nourished by ancestral memory”:  
conversation with María Rosa Lojo  
about landscape***

**ENZO CÁRCANO**  
**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**  
[enzo.carcano@usal.edu.ar](mailto:enzo.carcano@usal.edu.ar)  
<https://orcid.org/0000-0003-0676-6990>

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 242-256  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25289  
ISSN: 2530-2337



Hija de emigrados españoles, María Rosa Lojo nació en 1954, en Buenos Aires. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, luego de una larga carrera académica jalonada por una ingente producción crítica y ensayística, se jubiló como investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET, Argentina). Continúa, no obstante, vinculada a la investigación: es, entre otros cargos, directora del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador (Buenos Aires), profesora titular de la misma institución, miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, miembro de honor de la Real Academia Gallega y parte del Consejo de Administración de la Fundación Sur, creada por Victoria Ocampo. Su obra literaria abarca nueve novelas (*Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, 1987; *La pasión de los nómades*, 1994; *La princesa federal*, 1998; *Una mujer de fin de siglo*, 1999; *Las libres del Sur*, 2004; *Finisterre*, 2005; *Árbol de familia*, 2010; *Todos éramos hijos*, 2014, y *Solo queda saltar*, 2018), seis libros de poemas o microficciones líricas (*Visiones*, 1984; *Forma oculta del mundo*, 1991; *Esperan la mañana verde*, 1998, e *Historias del Cielo*, 2011, todos ellos reunidos en *Bosque de ojos*, 2011; más *El libro de las Siniguales y del único Sinigual*, 2010; y *Los brotes de esta tierra*, 2022) y cinco libros de cuentos (*Marginales*, 1986; *Historias ocultas en la Recoleta*, 2000; *Amores insólitos de nuestra historia*, 2001; *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos*, 2007, y *Así los trata la muerte*, 2021). Esta obra ha sido traducida a diversas lenguas, como el gallego, el inglés, el francés, el italiano o el tailandés, y ha sido reconocida con numerosos galardones, entre los que se cuentan el Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999), la Medalla de la Hispanidad, la Medalla del Bicentenario otorgada por la Ciudad de Buenos Aires, el Premio a la Trayectoria en Literatura 2014 de APA (Artistas Premiados Argentinos) y el Gran Premio de Honor 2018 de la Sociedad Argentina de Escritores, que recibió por primera vez Jorge Luis Borges en 1944. En 2020 fue distinguida con el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía y, en 2021, con la Medalla Europea de Poesía y Arte Homero (Bruselas), que le fue entregada en el marco de la 46.<sup>a</sup> Feria Internacional del Libro de Buenos Aires.



**Enzo Cárcano:** Me interesa revisar distintas aproximaciones a la noción de paisaje, distintos textos que vuelven (de un modo que puede pensarse, a los fines de esta conversación, como complementario, aunque sus ámbitos de discusión y aplicación sean distintos) sobre esa idea tan esquiva para explorar de qué modo dialogan, o pueden dialogar, con tu obra y, más aún, con tu quehacer de (o con tu ser) poeta, en el sentido de la que hace con la palabra.

En su artículo “Pour une géographie littéraire des textes”, Michel Collot, releendo los trabajos de Jean-Pierre Richard, sostiene que la noción de paisaje no hace referencia a lugares visitados y descritos por un autor o autora, sino a “una cierta imagen del mundo”, a una construcción literaria creada por él o ella en sus textos (y, por tanto, inseparable de estos), a una “modelización recíproca del mundo y de la obra” donde se atisba una sensibilidad y se reconoce un estilo. Creo que esta mirada del paisaje es particularmente iluminadora respecto de tu obra lírica, en la que las referencias históricas o concretas están continuamente atravesadas por el vuelo creativo de la imaginación. ¿Cómo describirías hoy, a casi cuarenta años de la aparición de tu primer poemario, ese paisaje lojiano, esa mixtura de visiones, memoria e invención? ¿Cómo dirías que llegaste a darle forma a esa creación? ¿Reconocés tus lecturas en ella?

**María Rosa Lojo:** Sin dudas, el paisaje de la poesía es un hecho imaginario, que no solo se alimenta de experiencias vividas realmente por el sujeto que escribe, sino de una tradición literaria y cultural en el sentido más amplio, hasta llegar al sustrato de la memoria arcaica de la especie. Hace poco publiqué un texto vinculado con esto: “La memoria ancestral” (2022b). Ahí digo que “El viaje de la poesía se ha parecido siempre, para mí, al viaje del chamán que lo lleva a las zonas de lo desconocido pero reconocido” (2022b: 78). Es un territorio que tiene múltiples encarnaciones metafórico-simbólicas, que se mira con “los ojos de la oscuridad” (*Visiones*, 2011a: 212), que puede lanzarnos, de manera inquietante, fuera de lo habitual: “En lo más fino y gris, desasida, expulsada, lejos del hábito y del morar [...] acechando el hielo inaudible de las pisadas, sin ver huellas” (*Forma oculta del mundo*, 2011a: 163).

En mi primer libro: *Visiones* (1984) la localización geográfica suele ser



imprecisa: mares y escolleras innominados; jardines y balcones, un árbol y una casa desierta que remite a la infancia perdida, a los seres amados que ya no existen. Los lugares domésticos son más bien ruinas trabajadas por la memoria. Y los espacios abiertos, o públicos (el salón de actos de una escuela, un campo de deportes), aparecen amplificadas o distorsionados por una sensación de extrañamiento y a veces, de antigüedad (o intemporalidad). Como si en esos sitios comunes, rutinarios, se estuviera viviendo una épica en sordina contra la que el sujeto se resiste porque no hace sino repetir la violencia originaria y recursiva de la especie humana: “estos combates de la tierra que aguardan”; “Transcurre el plazo de la visión; los combates inquietan aquellas aguas lúcidas” (2011a: 220). O en el poema siguiente:

Están jugando: aquellos jóvenes que aún no son guerreros. (La tarde es una superficie de bruñida palidez, todo sol se le niega. Seca planicie traspasada por los frescos estandartes de lo verde). Aquellos jóvenes que aún no son soldados. Dan su inocente potencia destructiva como un regalo del golpe resonante y esplendente. Son manchas, brutalmente lanzadas por un pintor en exceso salvaje o refinado. Dios está exhausto; Dios ha vuelto a la concreta violencia carnal (2011a: 221).

Cuando releo estas páginas veo lo habitual desconfigurado y vuelto a configurar en una imaginería de otro registro, que apela a tradiciones antiguas. Eso lo distancia del “hoy” inmediato, produciendo un efecto de extrañeza: el mundo aparentemente irrelevante de lo cotidiano aparece sembrado de señales de alarma e inquietud. Muchos años después percibí en esos textos, que pueden dar la impresión de estar desligados de circunstancias precisas, alusiones simbólicas a una etapa de mi vida y de la sociedad argentina (la década del 70), donde la violencia política estuvo todo el tiempo presente y tuvo consecuencias devastadoras. Pienso en poemas que construyen paisajes surreales (y por momentos infernales), como el que empieza “¿Campo de la oración?” y termina así, con ironía atroz: “Tú que pasas seguro por el campo arrasado, por el terrible campo de una guerra donde nadie se ha cuidado de enterrar a los muertos” (2011a: 214). O en este otro, que está en la página siguiente, y que es muy poco explicable para mí (nació, desde luego, como una visión). Claro que los poemas no se explican, se los deja funcionar, en sus múltiples reverberaciones. Lo que se muestra ahí es una especie de procesión medieval de los muertos: todos “Marchan por el camino invertido”, todavía vestidos de sus roles



sociales (obispos, sabios comerciantes), y hay un ser andrógino, un campesino, que los mira desfilar mientras quienes pasan saludan con reverencia a esta criatura muy vieja que no es del todo humana: “las manos que permanecen sobre las rodillas, como garras o joyas, [...] con sus arrugados cartílagos de ave anciana”. Estos seres alienados, parecen de algún modo (lo digo desde el hoy, porque ese poemario fue publicado en 1984) los zombis llevados por el Rey de la Noche en *Game of Thrones*. Y se van al infierno, en el sentido de mundo oscuro, subterráneo (“el camino invertido”), “como un desfile de tropas cuyo general es una cabeza cortada, cuyo general es unos ojos que la muerte o el sueño corrompen con insidias”. Todo tiene que ver con el mal, con la delusión, con el vaciamiento de la inteligencia y de la voluntad por parte de fuerzas locas, brutales (la cabeza cortada) y ominosas. No es tan descaminado conectar esta imaginería deliberadamente ucrónica o anacrónica con la experiencia de alienación social que acabábamos de vivir. Y también pienso si en ese ser andrógino, humano, pero con elementos de ave, no está ya el germen del chamán Mira Más Lejos, personaje fundamental de mi novela *Finisterre* (2005) y también de mi poesía. Este chamán aborígen (ranquel) encarna tradiciones antiquísimas, es homosexual (como solían ser los *machis* varones) y su linaje familiar es el de las águilas. Lo vamos a encontrar en *Historias del Cielo*, imaginando así su trasmundo, su más allá: “Vivirá en las rocas más altas, como las águilas de su linaje. / Tendrá pies y tendrá garras, / Tendrá pico y tendrá labios, / Cambiará de formas como la nieve y como el huracán” (“Dijo Mira Más Lejos (circa 1800 – 1890), chamán ranquel”, 2011a: 32).

No todo paisaje, desde luego, es siniestro en *Visiones*. También hay momentos de iluminación en todos los sentidos del término: experiencias que anticipan lo nuevo y lo inédito, lo que resplandece y espera ser dicho, y se asocian con imágenes de floración, de construcción, de horizonte prístino. La mayor parte de ellas están agrupadas en la sección del libro titulada “Revelaciones”:

Así es como conozco la mañana; alarmada por su cántico trémulo. Viene a darme lo que aún no soy, atravesada por exclamaciones y promesas” [...]. Toda mi palabra es una gran torpeza, ducha en entrelazar visiones indecibles. Una raja de malvón, como un fruto prematuro, me quema las manos (2011a: 225).

Ves el portón acabado de barnizar, el olor crudo y brusco del cemento reciente; esos burdos



umbrales de la casa nueva por donde aún asoman trenzados el hierro y su golpe sin cincelar, vibrante (2011a: 228).

Has rescatado lo que no se ve. ¡Píntalo!, dicen. El horizonte otea y jadea. Qué lobo es y qué azul, como si la fiereza supiese ser pura..." (2011a: 226).

El bosque es una presencia que ya se anuncia en este libro, con una contraposición insinuada entre el Norte y el Sur. Del Norte llega la tradición de los antepasados: ahí están los "ciervos helados", los "pétreos druidas", el "bosque del Norte que asedian tradiciones y caballos de guerra" (2011a: 227). El "árbol del Norte" protege todavía la casa (del Sur) de la que todos se han ido: "Mira [el padre] su tierra pequeña y el dulce jardín detenido bajo el árbol del Norte" (2011a: 237). En tanto, el "bosque del Sur" es a la vez lo nuevo y lo originario: "Bosque del Sur tan nuevo como lo es la muerte para cada hombre; prístino reflejarse de las murallas verdes sobre los lagos. Allí ves el fondo: dientes puros las piedras, almas de indios que miran desde el hielo las cimas duras del amanecer" (2011a: 227). En las "últimas cuevas del Sur" las calles ventosas tienen como techo el cielo sin límite (2011a: 226).

En *Forma oculta del mundo* (1991) el Sur reaparece como eje en uno de los poemas más luminosos: "Magnificat". Desde ya el título no es casual: habla de un advenimiento venturoso, de la navegación que conduce hacia el Sur por un cauce que fluye: "Y dices Sur y alegría y promesa". El Sur es una promesa y un destino que sigue siempre involucrando el bosque: "aspas de pinos en la voz del viento que cuida la memoria de tus muertos" (2011a: 189). El bosque siempre vuelve, como ya dije. Los puntos cardinales, Sur/Norte y otras oposiciones espaciales: ciudad/campo, arriba/abajo, adentro/afuera, hogar/intemperie, mantienen una constante tensión semántica en este poemario. Pero sigue siendo un paisaje deslocalizado, sin topónimos. Y los signos e indicios de la extrañeza proliferan. Se trata de develar, justamente, la "forma del mundo" (¿la "verdadera" forma del mundo?) oculta en lo cotidiano. Eso desemboca en experiencias alucinantes, transgresoras, peligrosas, ¿mortales? Recuerdo un poema ("Viento") en que una mujer se prueba frente al espejo una "orfebrería mágica", mientras el viento sopla y le borra la cara, tragada por la luz. O este otro, "Bellezas", en que destroza el vidrio de una ventana para apresar una forma alada que se funde con ella, y que es la "belleza otra, clandestina y terrible". En otro texto, el mar entero está encerrado en una pequeña caja de música que se



abre durante la noche y lo arrasa todo, dejando al sujeto a merced de “la marmúsica de Dios”. Probablemente este sea mi libro más críptico y en el que mayor juego tienen los opuestos, hasta desembocar, a menudo, en el oxímoron: “He ahí el suelo o el cielo del nacimiento, pasajero que arrastran los trenes ávidos –el escogido por la noche de la sabiduría, el despojado por la noche de la ignorancia, vacío de todo Norte y todo Sur, de hogar y de fronteras, ciego y desnudo bajo la luz del sueño–”.

Sobre todo, creo, *Forma oculta del mundo* es un libro sobre el secreto, sobre lo secreto, que se insinúa todo el tiempo sin llegar nunca a manifestarse plenamente.

**Enzo Cárcano:** Quisiera detenerme en ese sintagma, “marmúsica de Dios”, con ese notable neologismo, y en ese tropo que mencionás, el oxímoron. A propósito de este último, Michel de Certeau, en *La fábula mística*, dice que, al unir dos elementos de órdenes diferentes, el oxímoron funciona como un metasema, como un deíctico, esto es, genera una tensión irresuelta que no dice, sino que apunta a un algo más que no está (2006: 145). ¿Cómo lees hoy el trabajo con la lengua poética que has desarrollado en este tiempo, desde *Visiones* hasta *Los brotes de esta tierra*, en relación con lo que se escapa de la posibilidad de ser dicho? Pienso en las formas más herméticas de los libros iniciales, pero también en las más abiertas e irónicas de los que siguen, con más despuntes narrativos; pienso también en la elección de la prosa en tus primeros cuatro libros, y en la adopción del verso en el último, que es, aun así, contemporáneo de los anteriores, entre otros elementos posibles.

**María Rosa Lojo:** Tiene mucha razón Michel de Certeau sobre ese concepto de tensión irresuelta que apunta a un algo más que no está, que no dice –no puede decir— porque se trata justamente de lo indecible: lo que no cabe en las categorías del lenguaje y de la lógica. El punto extremo del símbolo poético es ese, el oxímoron, el lugar imposible de la coincidencia de los opuestos, más allá de las contradicciones. Es el objetivo de la búsqueda mística.

Ese punto me obsesiona, literalmente, desde muy temprano, como crítica y como poeta. Abordé la cuestión del oxímoron en un libro teórico: *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (1997a); también en mi tesis doctoral sobre Ernesto Sábato (que se centraba en el fenómeno de la ambivalencia simbólica, y que se publicó luego en



forma de libro: *Sábado: en busca del original perdido* [1997b]) y, desde luego, en mis investigaciones sobre Marechal, sobre todo en un ensayo temprano: “La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal” (1983), donde hay una parte, extensa, dedicada a los símbolos (femeninos) de la coincidencia de los opuestos. También escribí sobre Héctor A. Murena, cuya poesía valoro especialmente y que además fue un gran teórico (*La metáfora y lo sagrado*), del silencio, de lo ausente, de lo inefable, de la unión inconcebible. En *Forma oculta del mundo*, la sección “Magias” tiene como epígrafe unos versos suyos donde se habla de “la antorcha de la ceguera”. Su último libro lírico, *El águila que desaparece* (1975), es un ejemplo supremo de estética paradójica (Lojo 1993).

La pasión de la paradoja vertebra todo que escribo. Retorna, con un impulso arrollador, en *Historias del Cielo*, cuyo eje es este, pensar la dimensión inaudita de una vida fuera de la vida, en un vasto abanico de posibilidades imaginarias (ver Lojo, 2011b). Por supuesto, está en el libro más reciente: *Los brotes de esta tierra*. Pienso en uno de los poemas: “Y esperaba la mano que me rehiciera”, donde lo que se pide de Dios es algo terrible y fascinante, ferozmente contradictorio: “Y esperaba un amor que me borrara / y una mano que me rehiciera. / Esperaba una boca que colmase mi palabra inexacta, / mi don de pérdida”. ¿Cómo se puede pedir un amor que te borre? ¿Es un amor capaz de eliminarte y de reconstruir tu ser equivocado, fallido, dotado solo de la aptitud para perder(se) y perderlo todo? ¿Un amor capaz de matarte para hacerte inmortal? Tal vez queremos esas cosas de Dios, que es “luz oscura, hogar intemperie” (2011a: 54). Pienso en otro texto del mismo libro: “Pérdida”, donde una luz onírica, ultraterrena, fulminante, empapa los ojos hasta cegarlos: “Ahora voy ciega / pérdida entre los ecos de mis pisadas por las galerías de otro mundo” (2011a: 52).

**Enzo Cárcano:** En relación con las preguntas anteriores, podría decirse que en tu poesía (y en tu literatura toda) hay un lugar abierto a lo otro, a aquello que no puede hacerse propio más que en una relación de íntima ajenidad, como ese Dios de *Visiones* o de *Historias del Cielo* (tan distintos uno de otro). Precisamente, con distinto impacto sobre el sujeto (primero, más distante y amenazante, y luego más cotidiano y abierto a ser objeto de la ironía), Dios reaparece a lo largo de tus libros de lírica (no tanto en tus novelas o cuentos, aunque allí sí aparezca el más allá o el revés de la



muerte), casi como una suerte de presencia ausente, pero directriz. ¿Hay alguna relación entre poesía y Dios (entendido, más allá de las doctrinas, como lo que se oculta, pero vertebral)?

**María Rosa Lojo:** Nunca pude dejar de preguntarme por Dios, de sentirme un ser secundario referido a esa Otra dimensión, irremediablemente creatura/criatura, creada y criada, innecesaria, contingente, respecto a una suprema Necesidad, fundamento y sustrato de cuanto existe. Esto no le pasa a todo el mundo, y me hago cargo. Para muchos pensadores, y también para muchos escritores o poetas, Dios es un pseudo problema que se reduce al azar. Pero me parece que en vez de quitarse la cuestión de encima lo único que hacen es cambiar de nombre al misterio. Un poema de *Historias del Cielo* apunta, con ironía, a la abrumadora perplejidad que ese supuesto azar produce. El poema se llama, no sin motivo, “La inmensa sombra”:

El extraño azar –dicen-- diseña los alvéolos de la colmena, las alas de las libélulas, las rayas del tigre, la tela de la araña, la piel de la serpiente.  
El extraño azar dirige la rotación de los planetas, las fases de la luna, la rosa de los vientos, la ruta de las estrellas.  
El extraño azar decidió el número de tus cabellos, el color de tus ojos, el ancho de tu espalda, la medida de tu deseo.  
Sin por qué ni para qué –dicen–, como golpes de dados desde la inmensa sombra.  
(2011a: 25)

¿Sin por qué ni para qué? ¿Cómo es posible? Dios o el Azar, creo, solo son dos formas de la misma pregunta.

Dios, el Ojo Omnisciente detrás de todas las narrativas. El que sostiene nuestra existencia cuando se posa en ella. Instancia autorial y testimonial, que nos condena a la nada con solo dejar de mirarnos.

Si los mortales aspiran al Cielo no es acaso para dejar de sufrir  
Sino para que cada dicha sacie  
Para que todo se ilumine con la mirada de Dios  
Como la mota de polvo que apresada por la luz un solo instante  
Titila y resplandece.  
("Sobre la infinita negatividad de la vida", 2011a: 31)

Pero, por otro lado, ese Dios también nos necesita para ser. Es un plano del pensamiento y una creación de la palabra que se realiza en nosotros.



## FUEGO SAGRADO

Atrás, en la noche de todos los tiempos, caía el fuego como un líquido incoloro en el Abismo, derramado sin luz.

Hasta que la luz no tropezó con la primera materia, no hubo luz.

Hasta que el primer ojo no vio al fuego, no hubo fuego.

Hasta que no hubo oración nada fue sagrado.

Hasta que no nacieron los hombres con ojos y palabras, no hubo Dios.

(*Historias del Cielo*, 2011a: 27)

Habrán quienes consideren “impostura” a la poesía que sigue obsesionada por este “pseudoproblema”. Sin embargo, como tan brillantemente lo expuso Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas*, una de estas formas, constitutiva de nuestra humanidad, es la mítico-religiosa. Mientras seamos humanos, seguiremos proponiéndonos formas de lo divino.

**Enzo Cárcano:** En *Historias del Cielo*, recientemente traducido al inglés (la traducción es de Brett Alan Sanders para Nueva York Poetry Press), y desde el anterior, *Esperan la mañana verde*, se advierte en tu obra una recuperación de otros modos de ver y de conocer que fueron tradicionalmente silenciados por la colonial-modernidad y que, al mismo tiempo, aparecen en tu narrativa. En un artículo que se publicará pronto en gallego (“Cidade, fronteira e arraigamento na lírica de María Rosa Lojo”, *Boletín galego de literatura*), pienso cómo la apertura que se da en tu poesía en esos años (del Dios de *Visiones* a Los Maestros que dicen en *Historias del Cielo*, a Mira Más Lejos en *Los brotes de esta tierra*) se puede pensar como un cambio en la concepción de la frontera entre lo conocido y lo desconocido (de límite solitario a espacio compartido), a la vez que un proceso de *arraigo* del sujeto. ¿Cómo te encontraste con estos saberes y cuándo y cómo sentiste que interpelaban tu quehacer poético, sea ya porque pensaras que debías incorporarlos a él o porque entendiste que habían advenido en la escritura?

**María Rosa Lojo:** Creo que ese cambio (que fue ocurriendo como un proceso en lo profundo, más que como un proyecto consciente) tiene que ver con un “arraigo” (muy bien señalado esto) que se daba en mi persona y en mi escritura. En 1998, año en que aparece *Esperan la mañana verde*, había empezado ya a trabajar



intensamente en la ficción histórica centrada en la historia argentina. Leopoldo Marechal, poeta, nos habla, de manera entrañable, de una “patria hija”. Como “recién venida”, hija de emigrantes/exiliados de la postguerra civil española, yo no tenía una patria en el suelo donde vi la luz. Ninguno de los míos podía transmitirme sus tradiciones. Tuve que hacerme una patria propia, construirla, parirla, como a una hija (2020).

Eso supuso un anclaje visceral, biográfico (implicó formar una familia en esta tierra y dar a luz hijos argentinos de carne y hueso), así como también viajes a través de los libros y la geografía. Visité muchos lugares de la Argentina, pero el viaje más importante, que marca una bisagra, fue en 1992, cuando necesité que el fantasma de Lucio V. Mansilla, protagonista de mi novela *La pasión de los nómades*, viera nuevamente la pampa central argentina desde mis ojos. Conocer con el cuerpo (y acompañada por mi familia) lo que en algún momento fue territorio indio, grabó una huella. A partir de *La pasión de los nómades* (1994) el mundo mapuche-ranquel se incorpora definitivamente a mi imaginario. Y en *Finisterre* (2005) se instala el machi ranquel Mira Más Lejos, personaje novelesco y también lírico.

Por otro lado, en 1993, concreté por fin el viaje a mis orígenes, del otro lado del mar, cumplí el mandato (o la súplica) familiar en memoria de un castaño (un *castiñeiro*) mítico, que vivió toda mi infancia en los relatos de mi padre y transmigró a un frágil espécimen plantado por él en nuestro jardín de Castelar; si bien no prosperó demasiado, alcanzó el tiempo necesario como para recordarme que debía “volver” a esa tierra en la que no había nacido, en nombre de los míos y se secó de pronto, inmediatamente después de mi regreso, como si siempre hubiese estado allí “solo para encarnar la fuerza del deseo, la poderosa pulsión de la nostalgia, el primer mandamiento que se le impone al hijo del exilio (2010). De ahí en más retorné a Galicia cuantas veces pude, conocí el Finisterre (Fisterra) transatlántico, el punto extremo que representó durante siglos el fin del mundo conocido y que establecería un permanente juego, un corredor (y un vaivén) con las llanuras más australes del planeta: fin de mundo también para los que llegaron a ellas. Los mitos de la Galicia romana y prerromana, la vinculación con el imaginario celta, iban a entrelazarse de manera perdurable en mis libros con los relatos originarios de las pampas y el Sur argentinos, así como se dan encuentros inesperados entre personajes argentinos y gallegos. A



partir de este viaje de 1993, en que por primera vez crucé el Atlántico, hice muchos otros, llevada por la literatura la mayoría de las veces, a distintos países de América y de Europa.

En *Esperan la mañana verde* y, desde luego, en *Historias del Cielo*, emergen, además de la mapuche, otras cosmovisiones mítico-religiosas, diferentes del mundo de la Antigüedad clásica y su laboratorio de imágenes (más presentes en los dos primeros libros). Están, en *Esperan la mañana verde*, las culturas del México precolombino y del México mestizo posterior a la colonización, que confluyen con “El Señor Santiago” (el Apóstol) o el *cruceiro* de los caminos aldeanos y se mezclan con el tránsito por la quebrada de Humahuaca y su eternidad de piedra, o los seres que viven en una ciudad secreta bajo las aguas más grandes de este mundo (las sugeridas cataratas del Iguazú). Lo mapuche vuelve en la figura de la machi, pero encarnada en una mujer contemporánea, vestida de bata y pantuflas, que va envejeciendo mientras intenta trepar en vano (como las machis antiguas) por el árbol sagrado que comunica el cielo y la tierra para conmovier a la inescrutable y siempre sorda potestad divina.

En *Historias del Cielo* hay una eclosión, un abanico de cosmovisiones posibles: desde una apócrifa Janucá Leví, autora de una segunda parte del Eclesiastés, hasta un supuesto poeta sufí, en el sector “Dicen los Maestros”, algunos de ellos tan distintos entre sí como Santa Teresa y el Rey Ubú. Otra vez, en este caso, creo que el peregrinaje por diversas geografías y la escucha de las distintas voces de la Historia humana me posibilitaron una apertura especial.

**Enzo Cárcano:** ¿Qué lugares, reales o ficcionales, creés que tuvieron o tienen más peso en tu poesía? Pienso en el Cielo de las *Historias del Cielo*, pienso en los bosques del sur, pienso en la borrascosa y encantada Galicia del fin de la tierra, pienso en la abrumadora pampa, pienso en tu casa de Castelar, en Buenos Aires, en el mundo de las “Siniguales” que construiste con tu hija Leonor...

**María Rosa Lojo:** Creo que acabás de enumerar los puntos neurálgicos, los hitos de mi geografía poética hasta hoy. Hablamos del Cielo y de los bosques. Por cierto, el bosque también puede ser un cielo. *Historias del Cielo* juega con el desafío de imaginar un más allá, donde las nociones de “lugar” y de “orden” reconocible



pierden sentido, donde las ventanas “no sirven para cerrar ni para abrir” y son apenas marcos “donde se encuadra la mirada, el borde donde se colocan los ojos para que no se pierdan, para que no los ciegue la Luz Desconocida” (“Ventanas”, 2011a: 20). No obstante, entre otros ámbitos reconocibles, hay un bosque familiar, el bosque gallego, evocado por los relatos del padre: un microcosmos donde nada se pierde. Donde “cada vida sirve a su función” (“Este es el bosque”, 2011a: 69) y que puede ser una forma del paraíso.

La Pampa abrumadora, como bien la llamás, está siempre implícita. Pero destaca su presencia sobre todo a partir de *Esperan la mañana verde* (“Malón”, “Los que dejaron de andar”, entre otros) y particularmente en *Los brotes de esta tierra*, donde hay un largo poema titulado “Pampa traslúcida”, que está en el germen de uno de los momentos poéticamente centrales de la novela Finisterre. No se me ocurrió cuando lo escribía, pero lo pienso ahora: ese texto es mi propia “radiografía de la Pampa”. Una radiografía poética, metafísica, no sociológica como la célebre de Martínez Estrada. Pero sí es decididamente una visión de todo lo que se esconde bajo la superficie, un descenso a las capas de la Historia humana y sus “documentos de barbarie” en esta tierra, vistas metafóricamente como si fueran capas geológicas:

Sin embargo, al atardecer, cuando el sol se derrite y gotea sobre el mundo,  
la pampa se hace traslúcida como el vidrio de una ventana.  
Se dejan ver  
los yelmos inútiles y las espadas de óxido  
los pies que se extraviaron en el falso camino de la Plata,  
las espuelas nazarenas y las botas de potro  
los fusiles, las lanzas y las carabinas,  
las mantas con dibujos del sol y de la luna,  
los uniformes azules y los ponchos rojos,  
los anarquistas y los bandidos, los santitos ajusticiados.

Nadie duerme en el descanso eterno.  
Los que nadie vio morir en ninguna parte  
llegan en busca de su nombre y de su sepultura.  
Bellos insomnes, brillan en una caja de cristal  
excavada en el medio de la noche.  
Luces malas, los llaman.  
Avanzan en procesión por la pampa redonda.  
Llevan sus propios huesos encendidos como cirios.  
(2022a: 17-18)

En cuanto al mundo de las Siniguales, como lo dijo tan lúcidamente Cristina Piña (2010), es un “microlegendarium”, donde lo maravilloso impregna sutilmente lo



cotidiano. Estas criaturas fantásticas pero fotografiables (el libro es un álbum ilustrado por Leonor Beuter) conviven con los seres humanos sin que estos los adviertan siquiera. Desde el cabo de Fisterra hasta las pampas, llegan con los emigrantes. Se asolean en las macetas, duermen en los costureros, levitan en los jardines al atardecer. Pero como son tan pequeñas (mínimas como insectos), nadie las ve, así como nadie se da cuenta (se dice en *Finisterre*) de que los ojos de los muertos innumerables son los que construyen, en una trama de puntos incandescentes, la luz de la llanura:

y el cielo es una tela incandescente hecha de puntos que titilan.  
Son los ojos sin párpados de los muertos  
los ojos que reflejan sus pupilas quemadas contra la bóveda del aire.  
los ojos que nadie ve, que nadie recuerda,  
porque ellos hacen la luz que nos ilumina.  
("Pampa traslúcida", 2022a: 18)

Ojos como *vagalumes*, (luciérnagas, en gallego), ojos titilantes como puntos lejanos de constelación, ojos sin iguales, singularidades en multitud que construyen la invisible historia humana, sin embargo expuesta y a la vista. Solo basta (nada menos) saber leer el suelo y el cielo para vislumbrar su tejido.

**Enzo Cárcano:** Sé que estás trabajando en un nuevo poemario que posiblemente lleve el título *El nuevo libro de las maravillas del mundo*, en el que la mirada se centra en distintos lugares de China. ¿Cómo fue el encuentro con las maravillas de ese otro mundo? ¿Qué es lo que capturó tu atención o te interpeló allí? ¿En qué momento de la escritura estás?

**María Rosa Lojo:** En la idea, en el germen de esta obra, se cruzan dos "hipotextos" (si usamos la jerga técnica): el llamado *Libro de las maravillas del mundo* (siglo XIV) escrito en anglonormando y atribuido a Jean de Mandeville y el libro de Marco Polo sobre sus viajes a China (también conocido como *El libro de las maravillas*, de 1298).

Lo real y lo imaginario se mezclan en estas dos obras antiguas, y hay buenas razones para suponer que la de Mandeville es sobre todo imaginaria, basada en



lecturas. Para mí la experiencia del viaje se liga profundamente a la experiencia poética, que no es, en definitiva, sino un viaje: una transmigración/transfiguración del sentido. El viaje también des-automatiza (Shklovski, 1978), desnaturaliza lo cotidiano, nos arranca del sueño de lo cómodo y de lo rutinario, nos permite ver lo distante, y lo que nos rodea todos los días, de otra manera. Por eso recorro tanto a las miradas y perspectivas de personajes viajeros en mis libros de ficción histórica, por su poder revelador. El viaje nos permite apropiarnos de lo otro, y redescubrir lo nuestro.

El extrañamiento producido por la poesía se potencia en el del viaje, y viceversa. Pero a la vez establece un territorio de familiaridades. Nos apropiamos de lo otro al (re)conocerlo. También nos entregamos a su influjo. Quienes regresan, nunca son los mismos. El camino cambia a sus caminantes.

La maravilla (lo sorprendente, lo fascinante, lo terrible, lo exquisito) se deja ver cuando viajamos y también cuando volvemos. No encontraremos en el espejo ni aun la (más) cara de quien partió. Los objetos parecerán los mismos. También el amor que permanece. Sin embargo, la luz nos da sobre el cuerpo de otra manera. Transfigura lo cotidiano, nos transfigura en un acto mágico de metamorfosis.

Mi viaje a China (que fue en 2019, y al que me llevó la poesía) fue sin duda una excursión a las antípodas y una bisagra. En la historia literaria argentina se registran muy pocas experiencias del Asia lejana y en particular de este país al que conocemos mediatizado por clichés, las más de las veces, y cuya literatura nos es poco familiar.

En China el paisaje tiene un lugar fundamental. Es una cultura milenaria que ha reinventado la naturaleza. Fueron siempre maravillosos constructores de jardines, entornos, ambientes. Y no solo los de superficie sino los subterráneos. Basta ver la gruta de la flauta de caña, en Guilin (Kuei-Lín en chino, 桂林; pinyin, *Guilín*), con su iluminación surreal, onírica. Pero en ese mundo subterráneo nos reencontramos nosotros, bajo sus otras luces:

En los carteles incomprensibles  
en las flechas y señales  
leerás tu vida.

Aquí estará,  
como la roca creada  
por el agua  
durante milenios,



moldeada, esculpida  
por el ácido tiempo,  
expuesta bajo la luz surreal  
en todos los colores de la transparencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MURENA, Héctor [1973] (2012). *La metáfora y lo sagrado*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- ÁLVAREZ MURENA, Héctor (1975). *El águila que desaparece*. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina.
- COLLOT, Michel (2015). "En busca de una geografía, literaria. En María Lucía Puppó, Mariano García y María José Punte (ed.), *Espacios, imágenes y vectores: Desafíos actuales de las literaturas comparadas*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores, pp. 59-75.
- DE CERTEAU, Michel (2006). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Siruela.
- LOJO, María Rosa (2022a). *Los brotes de esta tierra*. Buenos Aires: Ediciones En Danza.
- LOJO, María Rosa (2022b). "La memoria ancestral", *Boca de sapo* (febrero, año XXIII), n.º 33. En <https://bocadesapo.ar/pdf/09-MariaRosaLojo.pdf> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2022].
- LOJO, María Rosa (2020). "La 'patria hija' de Leopoldo Marechal", *Cuadernos del Hipogrifo*, n.º 14, pp. 172-186.
- LOJO, María Rosa (2011a). *Bosque de ojos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LOJO, María Rosa (2011b). "Versiones del Cielo". *Clarín*, 5 de mayo de 2011. [https://www.clarin.com/rn/literatura/Versiones-Cielo-maria-rosa-lojo\\_0\\_SJybQzXaPXx.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/Versiones-Cielo-maria-rosa-lojo_0_SJybQzXaPXx.html) [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2022].
- LOJO, María Rosa (2010). *Árbol de familia*, Buenos Aires: Debolsillo.
- LOJO, María Rosa (1997a). *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOJO, María Rosa (1997b). *Sábado: en busca del original perdido*. Buenos Aires: Corregidor.
- LOJO, María Rosa (1993). "Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H.A. Murena", *Escritos de Filosofía* (año XII), n.º 23-24, pp. 69-80.
- LOJO, María Rosa (1983). "La mujer simbólica en la narrativa de Leopoldo Marechal". En *Ensayos de crítica literaria*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, pp. 8-112.
- PIÑA, Cristina (2010). "María Rosa Lojo: Poema en Prosa, Microficción y Microlegendarium", *Gramma*, n.º 47, pp. 183-190.
- SHKLOVSKY, Víctor [1916] (1978). "El arte como artificio". En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI Editores, pp. 55-70.

# Diablotexto *Digital*



- PRETEXTOS PARA EL DEBATE -

**Paisaje y trascendencia.  
Entrevista con Armando Romero**

*Landscape and transcendence.  
Interview with Armando Romero*

**DAVIDE MARIA D'ANDREA**  
**UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA**  
[davide.dandrea@gmail.com](mailto:davide.dandrea@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-0580-2841>

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 257-270  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25552  
ISSN: 2530-2337



Armando Romero (Cali, Colombia 1944) es un autor colombiano, poeta, narrador, ensayista, profesor universitario y doctor *honoris causa* por la Universidad de Atenas que tiene un recorrido literario de más de 60 años. Realicé la siguiente entrevista en mayo de 2022, en ocasión de la conferencia “Lectura y coloquio con Armando Romero, poeta del Nadaísmo” que tuvo lugar en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Málaga. Posteriormente la incluí en el trabajo final de carrera en la Universidad Ca’ Foscari de Venecia, que lleva por título «Paisaje y trascendencia. La mirada de Armando Romero en *El color del Egeo*» y está dirigida por el profesor Alessandro Mistrorigo. En ese trabajo de investigación me centraba en el último libro de poemas de Armando Romero titulado *El color del Egeo* (2016) enfocando el análisis desde la perspectiva del paisaje, elemento primario que da forma a los textos del libro. La entrevista que sigue aborda, entre otros temas, la singular mirada que tiene este escritor colombiano sobre el paisaje griego, con el mar y sus islas, que, debido a su historia personal, tiene especial relevancia en su obra.

**Davide Maria D’Andrea:** La primera pregunta es sobre una cita que leí hace unos años del autor caribeño de la isla de Trinidad, V.S. Naipaul; esta cita, cuando yo la leí, me causó curiosidad y he estado pensando en ella varias veces. Naipaul hablando del poeta Derek Walcott, que fue premio Nobel también, dice: “la parte mejor y más verdadera del oficio de un escritor procedente de lugares vírgenes (en sentido literario Ndr), consiste en comprender la naturaleza de su material, en exprimir sustancia del escenario local que nunca se ha llevado a la página y nunca se ha considerado.” En esas páginas del libro que se llama *A writer’s people* dice que básicamente solo se puede escribir de lo que se conoce bien, de lo que caracteriza la propia identidad. Entonces yo intentaba aplicar este discurso a tu situación de colombiano (casado con una mujer de origen griego) que escribe sobre Grecia y quería saber cómo está influenciada tu mirada por tu situación personal.

**Armando Romero:** bueno, en cierta manera la situación personal por supuesto está presente siempre, de otra manera no hubiera llegado tan



fácilmente a Grecia. Pero el mundo griego ha estado ligado a mí desde temprana edad, desde muchacho. La posibilidad de escribir sobre el mar Egeo se abrió por mis viajes en Grecia, mis recorridos por el mar Egeo. Mi esposa Constanza quería, cuando íbamos hacia Grecia, ir directamente a su isla, de dónde provienen sus ancestros, la isla de Ikaría. Pero yo le propuse que lo mejor era que diéramos una pequeña vuelta por el Egeo antes de llegar a su isla; yo quería ver Ikaría desde el punto de vista del Egeo y no desde el punto de vista de la persona que llega solo a Atenas, que es una ciudad en cierta manera parecida (exceptuando el Partenón y otras cosas) a cualquier otra ciudad del mundo. Y así lo hicimos: dimos una vuelta por Santorini, por Creta, por Rodas, por Patmos, por diferentes islas; fuimos dando la vuelta hasta que llegamos a Ikaría. Y ese fue uno de los primeros momentos en el cual yo sentí el Egeo porque íbamos de isla en isla, descubriendo diferentes cosas, no solamente la calidad humana de muchos de los habitantes de esas islas sino descubriendo los restos históricos o las presencias históricas que cada una de esas islas tiene. Y la personalidad de esas islas que se refleja en el mar Egeo y después el hecho de esa especie de líquido amniótico que une las islas, que crea como una especie de gran matriz creadora de todas ellas. El espectáculo infinito de tantas islas reunidas en un espacio más bien reducido genera una presencia casi humana de las islas, las humaniza. Pero si tú preguntas si eso está cercano a mí ser como persona de Colombia y de Cali: no. Al contrario, está más bien distante. Está cercano a mi imaginación como escritor, a mi imaginación como persona, pero está distante, está muy distante porque yo soy una persona que nací en un valle encerrado entre montañas. El mar era casi inaccesible en mi juventud, en mi infancia, por las montañas. Es cierto que yo estuve en el mar y cuando fui al mar salía a un mar totalmente contrario a lo que es el mar Egeo, es decir un mar oscuro. No solamente por el hecho de que estaba habitado principalmente por una población negra africana colombiana muy grande, lo cual para mí era, en ese momento, muy impresionante, pero también por el hecho de que no es un mar azul, que tenga variaciones de color, sino que es un mar que está recibiendo inmensa cantidad de ríos que vienen de las cordilleras y que arrastran detritus vegetales que oscurecen las playas. Tampoco hay corales en esas playas: entonces son oscuras y es un mundo, a



la larga, bastante vegetal: lleno de árboles y de manglares, árboles que crecen con agua dulce y salada. Además, es un mundo de seres dañinos, culebras, insectos y todo animal raro que te puedas imaginar. Todo lo contrario, al mar Egeo que es un mar limpio en ese sentido. Son opuestos y yo creo que los opuestos en cierta manera iluminan, se iluminan propiamente dicho, entonces de un lado algo oscuro y de otro lado algo claro; el mar Egeo cae dentro de esta segunda visión. Entonces empiezo a apropiarme de ese otro mar, el Egeo, y en cierta manera empiezo a sentirlo cerca. Pero hay un factor humano ahí también: yo voy descubriendo el mundo griego a partir de las islas, la gente de las islas y gracias a la presencia de la familia de Constanza, quien es mi esposa, y al hecho que cuando perteneces a una familia griega ya estás dentro de la familia, te integran entonces y eres parte de ello. Eso me liberó del efecto turístico que yo llevaba clavado adentro, me lo quitó. Entonces los parientes, los tíos y los primos de Constanza me empezaron a sacar el turista que estaba allí metido, me lo empezaron a extraer y me dejaron libre para estar allí.

**Davide Maria D'Andrea:** En este sentido he encontrado una cita tuya que dice: “viajar puede ser una forma del gozo, del placer, pero no es sinónimo de felicidad. La felicidad a mi juicio está más cerca de lo que niega el viaje, de la permanencia.” Y también en el libro hay un poema que dice: “No se trata de perderse / en el Egeo, / Ulises no buscaba la puerta”.

**Armando Romero:** Sí, esa es una proposición mía que en cierta manera contradice el efecto turístico del que hablábamos antes, porque si bien el turista lo considera un gozo, no lo es tanto porque los turistas por lo general están buscando el conocimiento de algo y de ver algo, pero deseando siempre regresar a su sitio. Es normal que el ser humano encuentra felicidad en el estar detenido, en el estar en un sitio. No puedes pensar en Buda viajando por diferentes países y tomando aviones y todas esas cosas. Si hay una felicidad, hay una sabiduría unida, entonces hay un estado de quietud. Entonces el viaje no es una forma de la felicidad sino una forma de conocimiento, del poder ver, del poder vivir. Entonces yo no considero la felicidad relacionada con el movimiento del viaje, sino más bien la quietud estaría más en la felicidad. La



persona feliz por lo regular dice: “Aquí estoy en mi casa, con mis hijos y tengo las cosas resueltas, etcétera”. Una persona que está en el camino nunca va a decir “yo estoy feliz”: está el camino, las cosas están cambiando constantemente. Entonces son necesidades: el viajero es en cierta manera una persona que tiene esta necesidad. Así como la escritura: nadie escribe porque la literatura lo ponga feliz; uno escribe por una necesidad. Si de pronto un verso feliz te hace feliz, eso es un momento de gozo, pero la escritura no es un momento de felicidad; “estoy feliz porque estoy escribiendo una novela”: no hay eso. Inclusive lo famoso de la página en blanco, por ejemplo, la dificultad de romper con ese momento hace que el escritor, el poeta, pase por grandes dificultades para poder llenar esa página en blanco. Es posible que haya satisfacciones al final de que has escrito algo, pero siempre hay una necesidad o un miedo, un terror, de que esas cosas no funcionen. Para Kafka, a quién le debemos tanto, la literatura no era ninguna felicidad. Es decir, para él era tal vez una pena, un dolor y quería que eso se destruyera, no le parecía que valía la pena para los demás lectores.

Entonces en ese sentido yo creo que el fenómeno felicidad está ligado a una sensación más bien contraria al hecho del viaje o contraria al hecho de una literatura misma. La felicidad es probablemente una magnífica dosis, un alimento de un mundo en el cual no estamos necesitados de algo; es decir cuando lo que necesitamos está allí presente, no lo estamos buscando.

**Davide Maria D'Andrea:** Analizando las ocurrencias de las palabras en *El color del Egeo*, resulta que la palabra que más aparece es “ojo/ojos”, junto con “color”. En general la vista es el sentido que más está representado en el libro. Sin embargo, el último poema se concluye diciendo que la lengua “ya quisiera poder llevar a la página es ruido de pájaros, ese ruido de peces, ese ruido de rocas y de cuerpos”. Entonces se habla de otro sentido, del oído. ¿Qué papel tienen la vista y los otros sentidos en esta búsqueda personal y poética que el Egeo ha propiciado?

**Armando Romero:** Bueno, ya desde el título, *El color del Egeo*, es indudablemente una señal directamente relacionada con la vista, con el ver. Si



tú tienes la posibilidad de quedarte frente al mar Egeo digamos desde la mañana hasta la noche, te das cuenta de que en este mar todos los cambios posibles se van a dar, todos los cambios de colores se van a dar. Yo tuve la suerte una vez de estar en medio del mar al amanecer. No es lo mismo estar en un barco que estar en una lancha pequeña, pescando, al amanecer. Para los pescadores es común, pero para una persona como yo eso es muy difícil. Pero sí lo hice una vez, y al amanecer, vi el amanecer. Vi cómo van surgiendo las islas, como van saliendo y la inmensa cantidad de colores que se van mezclando entre las islas y el sol naciente. Y de pronto ver el avanzar del día, hasta llegar a la noche, cuando de pronto la luna te puede dar esos estallidos y poner a estallar todo el mar; el mar estalla por completo y salta en pedazos. O, en algún momento dado del mediodía, empezar a ver que las islas comienzan a flotar y se van elevando y elevando y tú no puedes verlas si no ya flotando como si fueran islas aéreas. Todos los efectos ópticos posibles están allí. El Egeo es un mar pequeño, no es un mar grande. Por eso yo digo en un poema: no es el blanco blanco, no es el oscuro oscuro, no es la inmensidad de ir a la isla de Pascua, de Oceanía... No, es una cosa que te puedes meter al bolsillo y llevártelo a la casa. Es tan pequeño y sin embargo está absolutamente lleno de posibilidades, de cambios, que están mucho más allá del Atlántico o el Pacífico inmenso, donde las cosas funcionan casi de una sola manera. Aquí las gradaciones de color van modificándose continuamente. Entonces el ojo, la vista, era para mí absolutamente importante, sí, y el libro en cierta manera es esa relación sensorial desde lo visual con el mar Egeo. Pero existen los otros sentidos por ejemplo el sonido, que está allí. Hay pequeñas alusiones a los otros sentidos, pero no son tan agudas como las que tú señalas de lo visual y de lo auditivo. Es que esas dos cosas están ligadas: si te quedas en una playa entonces lo que oyes está ligado a lo que ves.

**Davide Maria D'Andrea:** Estamos hablando del tema de la vista. En el texto la vista, el contacto con el paisaje, con el espacio del Egeo, parecen a menudo inspirar una reflexión sobre el tiempo. Que se manifiesta en forma del pasado griego, de la historia de este país y también de consideraciones generales sobre la naturaleza del tiempo: qué es el tiempo, de dónde viene. A



menudo se conecta con el espacio, por ejemplo, cuando se habla del “otro lado del mar” y “el otro lado de su tiempo”. Entonces quería que me comentaras un poco sobre ese aspecto, esa conexión de tiempo y espacio, cómo se da en el libro.

**Armando Romero:** Bueno, esta es siempre la pregunta más difícil de resolver porque en ella se engloba prácticamente todo. Para mí lo temporal en este libro va de lo histórico, del pasado (por eso hay alusiones, a veces, a algunos elementos que tienen que ver con el pasado o con la literatura del pasado) pero también van en relación con un presente que se está viviendo, de las dificultades que estaban viviendo los griegos en el momento de la escritura de este libro. También hay otro tiempo que es el tiempo del exilio, del salir, el tiempo de las invasiones. Por ejemplo, cuando los otomanos destruyeron y realizaron grandes persecuciones en el Egeo. De manera que el tiempo se mueve dentro del libro de una u otra manera; se va moviendo digamos linealmente hacia delante y hacia atrás. Pero hay algo intemporal, es decir hay algo que corta ese tiempo y lo intemporal es efecto de la presencia de un Egeo que podría estar en Homero, como podría estar en el momento presente. Es decir que el mar Egeo no ha cambiado: el mar que vio Odiseo es el mismo mar que estoy yo viendo. Desde ese punto de vista es una especie de tiempo detenido, no congelado, sino detenido. Y al detenerse el tiempo entonces, se abre el espacio. Y el espacio empieza a determinar todos los elementos que tú vas encontrando, a medida que vas pasando por este mar salpicado de islas. Ese espacio que parece que estuviera ideado casi por estética, por una imagen artística estética. No es como la gran naturaleza que tú puedes encontrar en el mar del Caribe o en el mar de los trópicos o en la Polinesia. Sino es un mar casi hecho humano. Una vez un pintor amigo mío, esto lo he narrado en algunas ocasiones, me preguntó, mientras yo estaba mirando desde su casa, en la parte alta de la isla de Egina, hacia el mar con al fondo el Peloponeso; entonces me preguntó, ese gran pintor amigo mío, me dijo: “¿Qué ves? ¿Qué ves Armando?”. Por supuesto yo estaba pensando que le iba a contestar: “esto es bello, es hermoso”, etcétera, un adjetivo... Y entonces después de un rato él me dijo: “¿Ves? ¡Es geometría! Eso es pura geometría.” En ese momento yo vi,



vi claramente que se abrían rombos, triángulos, cuadriláteros, que las líneas se cruzaban en todo el aire. La geometría es una invención humana realmente, no existe; la geometría es un pensamiento, pero ese pensamiento tiene en el espacio un modelo. Aunque sea ficticio, porque la geometría es algo ficticio: dentro del plano del universo no existe, porque no se puede controlar la línea de esa manera. Pero desde el punto de vista humano la geometría está ahí, y la geometría estaba presente. Y a partir de eso yo empecé a ver en el Egeo, empecé a darme cuenta de lo que era verlo desde el ángulo de la geometría, es decir que ya no era algo creado por el azar, sino que estaba puesto allí casi por un arquitecto divino, un arquitecto de los dioses. Y entonces te empiezas a dar cuenta de por qué va a surgir una religión absolutamente fabulosa como es la religión de los griegos, que surge del Egeo. Y tú te preguntas “¿cómo puede surgir una religión?” Porque realmente el paisaje es humano, los dioses son humanos, los dioses están allí. Pero también es intemporal y temporal a la vez. Entonces puedes decir: “ahí están los dioses, se pueden crear los dioses”. El Dios creado por los hebreos es un Dios de desiertos, de luchas, es un Dios de tierra, es un Dios de espacios amplios de guerras, es un Dios poderoso y es único. En cambio, estos dioses son dioses que nacen dentro de todo este conjunto, de islas y de mar.

**Davide Maria D'Andrea:** Hablando de eso: la religión tiene que ver con esa nueva búsqueda poética tuya que tienes a partir de *Hagion Oros*, (*El monte Santo*). ¿Cómo crees que ha evolucionado esta búsqueda poética y personal desde ese libro a *El color del Egeo*?

**Armando Romero:** Bueno, así como yo puedo escribir una novela como *Cajambre*, que tiene que ver con el Pacífico colombiano, y después escribir un libro como *El color del Egeo*, también puedo escribir un libro de poemas como *Hagion Oros* y enfrentarlo a *El color del Egeo*: ambos van de lo mismo. *Hagion Oros* es una visión oscura de *El color del Egeo*. *El color del Egeo* es un mundo en luz, *Hagion Oros* es un mundo en cierta oscuridad; en el Monte Santo hay monasterios, seres que viven en un mundo mutilado o apartado de la realidad de lo masculino y lo femenino, para convertirse en un mundo hacia un solo



lado. No tienen esa apertura, esa explosión que puedes encontrar en el Egeo, sino que es una como una implosión. Allí están todos metidos en monasterios, cantando, en sus oraciones, metidos dentro de sí mismos. Los seres de *Hagion Oros* no son creativos; los potenciales seres de *El color del Egeo* son seres creativos. Es decir: cuando ves la gente en las islas, los griegos hablando, están por lo regular contando chismes. “Él hizo esto”, “María hizo eso”, “Este se fue con otra” ... Son muy chismosos los griegos, y tú te das cuenta de que están creando un mundo. En cambio, en *Hagion Oros* no hay eso, hay un mundo encerrado y si hay chismes son chismes encerrados que no son productivos de una expansión social, creativa hacia afuera. Entonces son dos mundos completamente diferentes, son opuestos. Pero como viajero me interesan esos mundos: me interesa el mundo de *Hagion Oros* que es el Dios único, en este caso la diosa única, la Virgen. En *El color del Egeo* son las múltiples diosas.

**Davide Maria D'Andrea:** En el prólogo de *Hagion Oros* hay otra cita tuya que tiene que ver con esto, que dice: “en la disciplina de la idea fija hay un grano de oro que vale la pena desentrañar”. Quería saber más sobre esto.

**Armando Romero:** Sí, indudablemente el mundo de *Hagion Oros* es una idea fija. En ese momento cuando estaba escribiendo eso yo pensaba un poco en el libro de Paul Valery *La idea fija*, esa idea que de pronto se convierte casi en la piedra filosofal... No todo es negativo a pesar de que la religión, en este caso cristiano ortodoxa, sea tan cerrada. Porque de una u otra manera llegan a un fondo de misterio. Por más que los ortodoxos y los cristianos traten de llegar a un punto en el cual todas las cosas pueden ser explicadas a través de un proceso digamos de creación, llegan a un punto de misterio, que no han podido resolver. En eso vemos el concepto de la Santísima Trinidad, por ejemplo, que diferencia los ortodoxos y los católicos, cómo resolver eso. Entonces la idea fija lleva a ese punto, es decir al misterio. Lleva a un grado de misterio muy profundo. Si lo trasladamos al mundo griego de la antigüedad religiosa nos damos cuenta de que, al menos yo lo pienso así, el misterio del mundo religioso y mítico es el misterio del ser humano, de hombre y mujer. Es



el misterio de quiénes somos, porque cada uno de esos dioses o héroes es una partícula de nosotros mismos. Cada uno de esos seres está dentro de nosotros. Así Freud pudo descubrir el complejo de Edipo, por ejemplo. Así de pronto se habla de Antígona, se habla de Desdémona, se habla de Apolo, de Ícaros, etc... Y cada uno de estos elementos tú sabes que está relacionado con algo en el ser humano que nos pertenece a todos. Tú no puedes decir: “el complejo de Edipo le pertenece a este señor vecino”, no. El complejo de Edipo está acá, está con nosotros. Se desarrolle o no se desarrolle, eso no importa, es la idea de Edipo. Y así todas las ideas del mundo griego están dentro de nosotros. El mundo griego es una proyección inmensa del ser humano, el ser humano se proyecta a través de todas las facetas. Entonces está la tragedia, está la comedia, están todos los elementos, los choques, el humor etc. Todo está allí, y todo pertenece a un solo ser humano, hombre o mujer. Por otro lado, en el caso de la religión ortodoxa cristiana, el fenómeno divino está fuera de nosotros. Nosotros estamos en un proceso de alcanzar ese fenómeno divino, tenemos que pasar una vida para llegar a ese fenómeno divino, en el cristianismo de una manera, en el judaísmo de otra manera; pero tenemos que pasar una vida para alcanzar eso. Que lo alcancemos o no, no está dentro de nosotros. Entonces lo que está dentro de nosotros es el misterio que significa cómo podemos llegar a eso; como podemos llegar a ese triángulo trinitario que conforma digamos el centro, el núcleo, cómo podemos ser parte de eso. Bueno ahí está por ejemplo Dante Alighieri que trató de resolverlo...

**Davide Maria D'Andrea:** Desde la experiencia monástica del Monte Santo y también en *El color del Egeo* se transparenta una búsqueda de silencio y de vacío. ¿Cómo se concilia esto con el oficio de las palabras?

**Armando Romero:** La vida en los monasterios es una vida que tiende al silencio, tal vez no tanto al vacío, como al silencio. En *El color del Egeo*, bueno, en la manera como yo lo veo, el silencio no tiene esa fuerza; el mundo del Egeo que yo veo, que yo presiento, no es un mundo de silencios. Tal vez en cierta medida a través del dominio del color podríamos hablar de un vacío, alargando un poco la idea de vacío. Pero yo veo más el fenómeno del silencio



en los monasterios del Monte Athos. El silencio es importante para los monjes, la meditación y el rezo. Porque los monjes, por ejemplo, no están unidos para hacer alguna cosa, no son útiles; los monjes son seres inmensamente inútiles. Bueno, arreglan los monasterios, sirven la comida, hacen las cosas necesarias para sobrevivir, pero que los monjes estén haciendo caridad, que vayan a ayudar por ejemplo a los refugiados de Ucrania o a la gente que no come o a darles ropa, no, los monjes no hacen absolutamente nada por nadie. Son seres limitados y puestos en función de la oración: tienen que orar y para orar necesitan entrar en el silencio. Indudablemente eso crea una especie de gran vacío. No pasa nada ahí; no pasó nada en 500 años, no pasó nada desde que San Atanasio creó el monasterio de Lavra en el año 900. No sucedió nada, todo se mantuvo igual; es decir, hay una carretera nueva, tal vez la utilización de un carro para ir a algún sitio, tal vez algún monje tenga un celular, pero eso es absolutamente de una inutilidad total, no sirve para nada. Entonces hay un inmenso vacío ahí. Es como si cayeras en la edad media o antes de la edad media y es un pozo. Te tiras ahí y caes en el vacío y es totalmente atemporal. En *El color del Egeo* la atemporalidad existe, pero combinada con una temporalidad porque se está moviendo. La gente, la población sigue allí. La atemporalidad más bien sería el hecho mismo estético, geográfico del mar. El mismo mar, como decía, el mar que yo estoy mirando aquí y estoy por ejemplo en la isla de Ikaría; ahí estoy en frente del mar y es el mar por el que probablemente pasó Ulises, es el mismo mar que vio Homero. Es decir, esas montañas no han cambiado para nada, esa es la misma montaña. Las montañas en Ikaría o en Fourni, o en Creta... Pero la gente sí se está moviendo temporalmente; se está moviendo la barca que va para Karkinagri, se está moviendo, aunque yo quiero detenerla en el poema. Yo quiero detener la barca allí, yo quiero dejarla congelada en frente mío, pero la barca va para Karkinagri. Uno quiere detener el tiempo, porque detener el tiempo te va a dar la posibilidad de ver la intemporalidad de lo majestuoso e increíble de una tradición que está bien documentada con Homero, con todos los poetas, con todos los filósofos, la inmensa cantidad de gente absolutamente sabia que habitaba esas islas, que creó todo el mundo que vivimos hoy en día.



**Davide Maria D'Andrea:** Esta pregunta es sobre el recorrido entre los primeros poemas tuyos, los del periodo nadaísta, donde había una influencia surrealista; pienso por ejemplo en *El árbol digital*, donde hay como una especie de flujo de conciencia, otras realidades que parecen venir del inconsciente de alguna manera, de una fantasía de inconsciente. Mientras que aquí hablamos de otra realidad, de otras realidades que se esconden detrás de la realidad visible; como una búsqueda de otros planos de realidad que no son aparentes, que no se ven. Entonces del nadaísmo, de la nada, de lo surreal a otra realidad invisible. Cómo ves ese cambio, desde esa época donde la imaginación o quizá el inconsciente sacaba imágenes de ese tipo, a esta época en la que tu búsqueda está más en la realidad sensible, donde presientes, cómo dices tú, otros planos, algo existente pero que no se ve.

**Armando Romero:** Sí, sí... Recuerdo cuando, en muchos momentos de mi vida, yo he estado en los bares de blues, en Chicago, gozando y oyendo hasta el delirio los negros tocando sus instrumentos y cantando sus canciones tristes y alegres... El ruido más grande del mundo y después salir a las calles y ver el trepidar de los carros y de las cosas del mundo norteamericano. Pero de pronto caminar, como caminábamos el otro día con Constanza por Cádiz, y yo decirle a ella: “yo siento como esa pequeña ciudad llamada Buga, que estaba cerca de Cali, y la cual era siempre silencio”. Cuando íbamos allí yo siempre oía silencio. Y de pronto vamos caminando y yo siento ese silencio que viene de esa ciudad, que viene de mi infancia. ¡Me encanta ese silencio! Estoy feliz con ese silencio. Entonces un lado está bien y el otro también. En mi literatura de joven había todo ese ruido, había ese ruido del blues, el jazz, el ruido de las palabras, el enfrentarse de una cosa contra la otra, las imágenes que estallaban etcétera. Y de pronto cae a un silencio, y de pronto escribo poemas como en mi libro *Los móviles del sueño*, como el poema *Brisa* en el cual yo hablo del pequeño movimiento que mueve un limonero en la casa y ese pequeño viento va a mover y a despertar toda la vieja casa abandonada; entonces hay un pequeño movimiento que va tocando casi todos los elementos de esa casa, las cocinas, la parte interna, todo, y de pronto se detiene y todo es igual. Y de pronto, tiempo después, escribo un poema sobre Chicago: la noche,



la borrachera, el surrealista que camina por las calles etcétera. ¡Y es el mismo tipo, es la misma persona! Entonces yo juego. Yo juego con eso porque ese soy yo. A mí no me importa que digan: “¡Ah, no ha seguido su línea!” Yo no tengo línea para escribir. No tengo una línea, yo me tengo a mi mismo, y yo soy lo que aparece en frente mío como mi ser y así puedo escribir sobre Hagion Oros. O como cuando Claudio (Cinti, editor italiano de los libros de Romero Ndr) me dijo: “quiero que escribas unos poemas sobre Venecia”. ¡Magnifico! Me fui a Grecia y en Ikaría, en una parte de la isla, me encerré con Constanza y ahí escribí la mayor parte de esos poemas sobre Venecia.

**Davide Maria D'Andrea:** O sea que no te asusta lo que mencioné al principio, que el poeta, el escritor tiene que escribir solo de lo que conoce mejor. O sea, ¿la mirada del extraño te ayuda a ver de una manera más fresca lo que tienes delante? Por ejemplo, lo que Naipaul decía a Walcott es que había escrito un primer libro sobre su isla y le había salido estupendo, pero cuando intentó escribir algo sobre Irlanda, donde él nunca había estado, le había salido algo que no tenía ni pies ni cabeza, según su opinión. ¿Entonces el resultado sería que uno solo puede escribir de su tierra, de su lugar de origen? En tu caso parece que no, porque has encontrado inspiración y sentido en un lugar tan distinto como Grecia.

**Armando Romero:** Claro, porque el problema de Naipaul es que no ve el viajero. Naipaul es un hombre que estaba sentado en su isla de Trinidad y estaba sentado en Londres. Y además tenía su pasado hindú y está escribiendo sobre esos elementos en los cuales está sentado. Yo no conozco lo de Walcott con respecto a Irlanda, pero me da la impresión de que eso puedan haber sido anotaciones de viajes. Walcott quiere ver, quiere acercarse. En ese sentido a Naipaul no le interesa el poeta viajero, el caminante. Pero en ese caso, por ejemplo, también tendría que rechazar la novela sobre Pamplona de Hemingway. Porque Hemingway no conocía Pamplona; lo que conoce es un hotel y un bar y lo que habla allí de los toros. No tiene ninguna idea de los españoles. Tal vez a posteriori se hace mayor mejor idea de España, cuando ya vive la guerra civil y muchos de los cuentos de él que tratan de esta guerra



sí son realmente en el sitio. Pero cuando escribe *Fiesta*, *The sun also rises*, no conoce Pamplona, no tiene ninguna idea. Naipaul entonces tendría que rechazar esa novela por esa razón. A Naipaul probablemente no le interesa el viajero mucho... Naipaul también tenía un gran problema con Paul Theroux, el escritor viajero, porque no sentaba pie y escribía sobre ciertas zonas en todo el mundo, etc. Es muy posible que ese tipo de pensamiento se lo está tirando también a Paul Theroux veladamente, porque fueron muy amigos, pero tenían este problema. Eso es posible. Ahí por ejemplo yo escribo sobre el Monte Athos: yo no estuve más que 10 días en el Monte Athos, yo no viví en el Monte Athos. El libro sobre el monte Athos es un libro de viajero, es un libro de viajes. *El color del Egeo*: yo he estado mucho tiempo en el Egeo, he estado meses allí, pero yo no he vivido nunca en las islas, yo no he estado sentado en las islas para vivirlas. También en cierta manera es un libro de viaje. Yo no vivo en Venecia, sin embargo, escribo sobre Venecia. Ahora eso no impide que en un momento dado tú puedas decir alguna cosa que es verdad dentro del mundo veneciano. Cuando yo leí en la librería Toletta, en Venecia, los poemas de presentación del libro *Versos libres por Venecia*, un grupo de personas que estaban allí dijeron: “¿cómo usted puede conocer tanto lo que somos los venecianos?!”. ¡Algunos de los poemas les tocaron directamente! “Así somos, esto somos nosotros, los venecianos”. Así uno puede acercarse al ser humano, en ese sentido.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- HEMINGWAY, Ernest (2020). *Fiesta*. Barcelona: DeBolsillo.
- NAIPAUL, V. S. (2007). *A Writer's People: Ways of Looking and Feeling: an essay in five parts*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- ROMERO, Armando (1976). *Los móviles del sueño*. Mérida, Venezuela: Ediciones de la Gobernación del Estado.
- ROMERO, Armando (2001). *Hagion Oros. El Monte santo*. Caracas: Fondo Editorial Pequeña Venecia.
- ROMERO, Armando (2010). *Hagion Oros, (Il Monte Santo)*. Venecia: Sinopia Libri.
- ROMERO, Armando (2012). *Cajambre*. Valladolid: Ediciones Difácil. Ganador del IIº Concurso de Novela Corta “Concejo de Siero” en 2010.
- ROMERO, Armando (2016). *El color del Egeo*. Málaga, España: Miguel Gómez Ediciones.
- ROMERO, Armando (2021). *Versi liberi per Venezia*. Venecia: Sinopia Libri.



ROMERO, Armando (2022). *Il colore dell'Egeo*. Venecia: Sinopia Libri.  
VALERY, Paul (2005). *La Idea Fija*. Madrid: Visor.

# Diablotexto *Digital*



- PRETEXTOS PARA EL DEBATE -

**Homenaje a Roberto Schwarz**

**GRÍNOR ROJO  
UNIVERSIDAD DE CHILE**

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 271-280

DOI: 10.7203/diablotexto.12.25481

ISSN: 2530-2337



Sin ser un catecúmeno, Roberto Schwarz es un marxista riguroso<sup>1</sup>. Más precisamente: es un marxista que no solo ha leído a Marx, sino que lo ha estudiado y lo entiende, posiblemente mejor que otros marxistas latinoamericanos no menos distinguidos que él, algunos de antes de su tiempo (José Carlos Mariátegui, Aníbal Ponce, Caio Pardo Junior), otros de su tiempo (Ernesto Che Guevara, Michael Löwy, Rui Mauro Marini, Theotonio dos Santos) y otros de después de su tiempo (Álvaro García Linera). También conoce Schwarz, y muy bien, las principales contribuciones que le han hecho a esta corriente del pensamiento occidental moderno otros teóricos de fuste que son posteriores a la muerte del fundador: Trotsky, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno y algunos más son todas menciones habituales en su prosa y siempre pertinentes.

Roberto Schwarz es, por lo tanto, un materialista histórico y también dialéctico. De nuevo, a mí no me parece exagerado dejar escrito aquí que es más dialéctico que otros latinoamericanos de su misma convicción antes, durante y después de su tiempo. Y esto vale no sólo en lo que concierne al tratamiento de los contenidos de que se ocupan sus proposiciones, sino que también en lo que concierne al método de exposición de las mismas. Quiero decir que el suyo es un pensamiento que se despliega ateniéndose al lenguaje de la lógica hegeliana, pero con el sesgo materialista que Marx le fijó.

En esto, como en tantas otras cosas, Roberto Schwarz es heredero del gran Antonio Candido, el que en la “Introdução” a su *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, de 1959, había escrito que “Es preciso sentir, a veces, que un autor o una obra pueden ser y no ser una sola cosa, siendo dos cosas opuestas simultáneamente” (Candido, 1959: 31) y quien, pero esta vez en el “Préface” de *Tese e Anttese*, de 1964, se definía a sí mismo como un “Asmodeo dialéctico” (Candido, 1971). Schwarz, por su parte, identifica una propensión dialéctica en el trabajo de Candido a partir de 1970, atribuyendo a su influjo una apertura en el campo crítico-literario por lo menos en el Brasil. Ha escrito a propósito:

---

<sup>1</sup> Este texto corresponde a la Presentación de *Diálogos Sur-Sur. Década de 1960 y transformaciones culturales en Brasil y las Américas. Homenaje a Roberto Schwarz*. Mónica González García y Horst Nitschack, eds. Santiago de Chile. Universitaria, 2022.



Solo en 1970 –cuando la represión y la moda intelectual [se refiere Schwarz a la dictadura militar y al estructuralismo] ya habían reducido en mucho el número de los simpatizantes de esa orientación– se publica en el Brasil el primer estudio literario propiamente dialéctico. Sin alardes de método o terminología, pasando de largo al estructuralismo y guardando también distancia en relación a las conceptualizaciones del marxismo (el que no obstante constituía su inspiración esencial), aparece la “Dialéctica da malandragem” (Schwarz, 1987: 129).

Que la proclividad dialéctica de Candido sea comprobadamente anterior a 1970 no me parece que invalide este juicio de Schwarz. Creo que más interesante que entretenerse en consideraciones puntillistas acerca de la corrección o no de las fechas es prestar atención al impulso que le dio a Schwarz aquel Candido de 1970, me refiero a su conocimiento y perfeccionamiento del ejemplo de la “Dialéctica da malandragem”. Podríamos decir entonces que desde 1970 el discurso crítico de Roberto Schwarz profundiza el axioma según el cual “lo básico de la crítica marxista está en la dialéctica de forma literaria y proceso social” (Schwarz, 1987: 129). Entiende que, en el fondo de una afirmación de esta índole, como en el fondo de una afirmación de cualquiera otra laya, se agazapa su contradicción, y que pensar consiste por consiguiente en ir compulsándolas a ambas en la búsqueda de una síntesis posible, pero una síntesis que no será, que no debe de ser jamás, una mezcla de los ingredientes que estuvieron en el origen del acontecimiento epistémico sino un hecho nuevo. Pensar esta manera no es fácil: aparte de Candido, en su esfuerzo por un razonar de este tipo a Schwarz lo respaldan, pienso yo, el propio Hegel, Marx y Adorno.

Además de ser un estudioso literario, Roberto Schwarz es un pensador político-cultural. En este papel, es autor varios ensayos que con el paso del tiempo han adquirido un justificado rango de clásicos. De ellos, se escogieron y tradujeron seis para el volumen que ahora estoy presentando. Dos son especialmente significativos, “Cultura y política, 1964-1969. Algunos esquemas”, que es una interpretación de lo acaecido en la cultura del Brasil durante la segunda mitad de los años sesenta, y “Nacional por substracción”, que ahonda en un asunto crucial que yo tocaré más adelante con algún detalle. Estos ensayos llevan el sello característico del pensamiento de Schwarz e indagan en problemas cuyas preguntas conductoras interrogan por la sociedad y la política mundiales (para ser más exacto: por la sociedad y la política del mundo en el



marco del capitalismo internacional) y su relación con la sociedad y la política brasileñas, de una parte, y de otra, por la cultura brasileña vista correlativamente, es decir, en una situación de dependencia respecto de la fuerza contemporánea y local hegemónica.

No otro es el asunto de “Nacional por substracción”. Este ensayo es de 1986, y en él, yo diría que proféticamente, Schwarz les sale al paso a dos demonios: uno es la tradición ventrilocua de la cultura dominante brasileña (y latinoamericana), cuya máxima aspiración fue y sigue siendo reproducir en estas tierras la cultura de la Europa blanca y moderna (la aspiración de las oligarquías racistas y clasistas del siglo XIX, en primer término, y apenas ayer también de la versión latinoamericana del neoliberalismo globalizado y del postestructuralismo y el postmodernismo colaboracionistas, extraídos estos de las veleidades filosóficas francesas y desconocedores de la noción de “copia”, lo que por cierto le abre de par en par las puertas al prurito mimético. Piénsese sólo en la miriada de lecturas bobas de “Pierre Menard autor del Quijote”, el famoso cuento de Borges. Y el otro es el de los ancestralistas y los populistas, quienes se manifiestan convencidos de que, para construir el mundo mejor con el que soñamos, los latinoamericanos no tenemos ninguna necesidad de copiar un modelo “foráneo” o en cualquier caso que no tenemos ninguna necesidad de copiarlo verbatim. Escribió Schwarz en el 86:

En los veinte años que llevo dando clases de literatura, he sido testigo del tránsito de la crítica por el impresionismo, la historiografía positivista, el new criticism estadounidense, la estilística, el marxismo, la fenomenología, el estructuralismo, el posestructuralismo y ahora las teorías de la recepción [...] los ‘globalistas’ razonan como si estuvieran acosados, o como si fuesen partícipes de la vanguardia heroica, estética o libertaria, de comienzos del siglo [...] como sugiere el lugar común, la copia es secundaria en relación con el original, depende de él, vale menos, etc. Esta perspectiva pone una señal de menos delante del conjunto de los esfuerzos culturales del continente y está en la base del malestar intelectual que es nuestro asunto. Ahora bien, demostrar lo infundado de las jerarquías de este tipo es una especialidad de la filosofía europea actual, por ejemplo, en los escritos de Foucault y Derrida. ¿Por qué decir que lo anterior prima sobre lo posterior, el modelo sobre la imitación, lo central sobre lo periférico, la infraestructura económica sobre la vida cultural y así sucesivamente? Según los filósofos en cuestión, se trata de condicionamientos preconceptuales (¿pero del mismo orden?), que no describen la vida del espíritu en su movimiento real, sino más bien reflejando una orientación inherente a las ciencias humanas tradicionales. Más exacto y más neutro sería imaginar una secuencia infinita de transformaciones, sin comienzo ni fin, sin primero o segundo, peor o mejor. Salta a la vista el alivio que esto le proporciona al amor propio y también a la inquietud del mundo subdesarrollado, tributario, como el nombre lo dice, de los países centrales (Schwarz, 1986: 30-35).



El análisis dialéctico de Schwarz desnuda las premisas de tales posturas y demuestra que, si el mimetismo de los copiones periféricos es una perspectiva teórica que incluso a ellos les produce “malestar”, pero que no por eso es incongruente con sus deseos de blanqueamiento europeísta, los ancestralistas y los populistas que los combaten se ilusionan con que la “imitación es evitable” y que “las élites podrían conducirse de otro modo” si efectúan una operación quirúrgica de “substracción” de las toxinas extranjeras que están envenenando los cuerpos domésticos.

Schwarz sostiene que ambas posiciones son igualmente “irreales”, y que lo son en primer lugar porque “no permiten ver la parte de lo extranjero en lo propio, la parte de lo imitado en lo original, y tampoco la parte de lo original en lo imitado”. Pero de más peso aún es su advertencia de que las simpatías por la copia no son repudiables del todo. No lo son cuando se las asume “pragmáticamente, desde un punto de vista estético y político, y liberadas de la mitológica exigencia de la creación a partir de la nada” (SCHWARZ, 1987: 48). Agréguese a eso, para exonerar a Schwarz de cualquier sospecha de estar dándoles una mano con su discurso a las conciliaciones del mestizaje, que el tratamiento pragmático, estético y político, ése que él exige en la última de las frases citadas, implica que la batalla entre los polos opuestos, en cualquiera sea a propuesta del caso, tiene que trabajarse habiéndoselos engarzado en la estructura histórica de la que forman parte y que no deben complementarse sino desaparecer después de ocurrido su choque, abriéndole de esa manera un lugar a la emergencia de lo nuevo. Una vez más, la suya no es una lógica conservadora, ni ecléctico-desconstructiva, sino una lógica dialéctica y revolucionaria y revolucionaria precisamente por ser dialéctica.

Pero, como dije arriba, Roberto Schwarz es también un crítico literario de primer orden, y me sorprende que en la selección de este volumen no se le haya concedido a esta dimensión de su quehacer intelectual el espacio que amerita. Su máximo aporte al respecto se encuentra en los estudios que ha dedicado a la obra de Joaquim Maria Machado de Assis, el único novelista de estatura mundial que produjo el siglo XIX latinoamericano. Tres libros y un puñado de



artículos componen este archivo<sup>2</sup>. Compulsándolo, nosotros nos damos cuenta de que Schwarz ha sido capaz de detectar en la obra de Machado su energía profunda, no la que proviene de la superficie de sus narrativas, que le valió al novelista la acusación de “conformismo” de parte de sus críticos livianos, sino la que corre por debajo y que, según el análisis de Schwarz, contradice a los contradictores. Dos conceptos le resultan útiles a Schwarz en esta tarea y son el de “volubilidad”, al que Machado le imprime un carácter que no es meramente psicológico y que el crítico rescata y tipifica refiriéndose a las actuaciones del protagonista de las Memórias póstumas de Brás Cubas, y el de “ideologías de segundo grado”, que serían las que en el Brasil reciben y asimilan a su amaño las ideas del liberalismo europeo.

Declaré en otra parte que estaba dispuesto a defender la aseveración de que en Memórias póstumas de Brás Cubas se encontraba “el trabajo de crítica literaria más enjundioso que se ha hecho en América Latina sobre una obra singular recurriendo a un aparato teórico y metodológico de ascendencia marxista” (Rojo, 2012: 283). Reafirmo ahora aquel juicio. En palabras de Schwarz, pronunciadas durante la entrevista que concedió a Mónica González García y a Bruna Della Torre, que este volumen recoge y en la que él ofrece una summa de su visión de Machado, he aquí lo esencial de su lectura del gran novelista:

El prosador erudito, impregnado de clásicos y de cosmopolitismo elegante, que había monopolizado hasta entonces las atenciones de la crítica, no desaparecía, sino que era sobredeterminado, con infinita ironía, por el conjunto de las relaciones sociales locales en que nadaba, que eran todo pero menos refinadas. En esta disonancia sorprendente, la estrechez provinciana adquiría un relevo y una profundidad notables, que eran una cualidad nueva, de alto humorismo, además de socialmente exacta. (González García, 2019: 284)

El ensayo más difundido de Roberto Schwarz, y que, aunque no se incluyó en esta muestra sus homenajeados lo repasan hasta el agotamiento, es “Las ideas fuera de lugar”. Originalmente (y este no es un dato secundario) se publicó en una revista académica, en 1973, y luego sirvió de capítulo inicial a *Ao vencedor as batatas...* Es el más conocido, y también el más polémico de sus

---

<sup>2</sup> Los libros son: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*, de 1977, *Um mestre na periferia do capitalismo, Machado de Assis*, de 1990, y *Dois meninas*, de 1997.



textos. El postulado de principio, base de la reflexión que Schwarz lleva a cabo en los dos capítulos que completan el libro, es, como era casi de esperarse, el de la “disparidad” entre la sociedad brasileña y las ideas del liberalismo europeo moderno (disparidad en el siglo de Machado, el XIX, aunque las secuelas de la misma se prolonguen hasta hoy disfrazadas de una y mil maneras). A Schwarz se le aparecieron refutadores no bien su libro salió de la imprenta, entre los cuales el más industrioso y tenaz parece haber sido y seguir siendo el profesor argentino Elías Palti. Esos refutadores opinaron que la tesis según la cual habría un lugar adecuado para las ideas del liberalismo, que es la moderna Europa, y otro inadecuado, que es el arcaico Brasil, era –es lo que ellos leyeron en Schwarz–, errónea. Y el error se lo atribuyeron a un reflexionar defectuoso del ensayista (concedo yo que el estilo expositivo del crítico brasileño suele ser arduo, por lo que se presta al equívoco).

Pero lo cierto es que esa no era una deficiencia de Schwarz, sino de ellos. Habían leído mal, y Schwarz, aunque se tomó algún tiempo para hacerlo, se dio finalmente el trabajo de rectificarlos, poniéndolos en su sitio, observándoles que “nunca se me ocurrió que las ideas en el Brasil estuviesen en el lugar equivocado, ni tampoco que estuviesen en el lugar correcto, y mucho menos aún que yo pudiese corregir su localización --tal como el título sugirió a muchos lectores. Las ideas funcionan diferente según las circunstancias. Aun aquellas que parecen más dislocadas, no dejan de estar en su lugar si se toma otro punto de vista” (Schwarz: 2011, 25). En 2018, en su brillante tesis de magíster en Estudios Latinoamericanos, Eduardo Vergara Torres cuestionó la perspectiva de Palti en su conjunto, acusando que el enfoque del profesor argentino tendía a “la despolitización de las discusiones en este ámbito al soslayar las relaciones de poder, consideradas eminentemente como intercambios lingüísticos o semióticos” (VergaraTorres, 2018:73). Ahora mismo, entre los homenajeados que escriben para el volumen que les presento, quien mejor se hace cargo de este malentendido y lo despeja, pero en línea con la rectificación de Schwarz, es Horst Nitschack. Después de lo ya expuesto por el propio Schwarz y por Vergara y por Nitschack, no hace falta que yo incurra en la majadería de insistir mucho más.

Me parece un tremendo acierto de este libro la inclusión del ensayo de



Schwarz sobre Brecht, porque nos permite acceder a una arista que no suele destacarse entre sus preocupaciones, la del apasionado hombre de teatro, y además porque Brecht es una figura incuestionable para el pensamiento de la izquierda mundial. Pero, como era de esperarse, el Schwarz dialéctico pasa por sobre esa intangibilidad beata y su discurrir avanza abriéndose camino entre la afirmación y la negación. Nada de apologías, por lo tanto, algo que a Brecht tampoco le hubiese gustado. Las preguntas de Schwarz son: ¿En qué consiste la actualidad de Brecht, si es que todavía la tiene? Y más cerca de nosotros: ¿En qué consiste su actualidad en América Latina y, sobre todo, en el Brasil?

Para empezar a conversar sobre el tema, digamos nosotros que Roberto Schwarz conoce a Bertolt Brecht de sobra y que por supuesto no ignora la extensión de su repercusión pública (las ideas de este ensayo las expuso por primera vez en la inauguración del Teatro de Arena, en 1997, ante la troupe de la Companhia do Latão, que preparaba en São Paulo el montaje de Santa Juana de los mataderos, una pieza que Schwarz había traducido). En esa instancia, les recuerda Schwarz a sus interlocutores que el proyecto teatral brechtiano surgió en la Alemania de Weimar y que lo que se propuso fue liberar al espectador, allí y entonces, cuando muchos en la izquierda de ese país pensaban que se hallaban ad portas de una revolución socialista, de la alienación identificatoria (y, por ende, de la cooptación ideológico-política) del teatro dramático (“aristotélico”), esto es, se propuso lograr que la inteligencia del espectador funcionara de manera tal que este pudiera percatarse de la verdad oculta de la explotación y la opresión capitalistas.

Más claramente: lo que Brecht quiso generar, en el marco de aquellas expectativas alemanas de cambio social, fue, como diría años después Jacques Rancière, un “espectador emancipado”, habilitado para percibir la realidad del mundo más allá de la telaraña del “sentido común” —ése que no es el menos, sino el más común de los sentidos, porque es el que le impone a la comunidad, por las buenas o por las malas, la ideología hegemónica—. Plantea además Roberto Schwarz que en estos términos dicho objetivo mantuvo su vigencia durante los años veinte, treinta y cuarenta y hasta los cincuenta (en los cuarenta y los cincuenta a pesar de la miseria cultural del estalinismo y sus adláteres urbi et orbi) y particularmente en América Latina y en su propio país, en el Brasil. Es



más: observa Schwarz que esa vigencia se prolongó hasta nuestros revoltosos años sesenta, cuando, a consecuencia del ejemplo de los movimientos de liberación nacional y de la Revolución Cubana, hubo también en América Latina algunos que creyeron que esos eran años “prerrevolucionarios”, lo que no constituyó un obstáculo para que nuestra comprensión brechtiana en aquella coyuntura fuese hartamente mezquina, poniendo más énfasis en el abuso de la narratividad que en otros aspectos de mayor envergadura (en Chile en las piezas de Isidora Aguirre y Luis Alberto Heiremans, por citar un par de ejemplos). Brecht había previsto esta degradación de su teoría en una metodología para el trabajo de la puesta en escena, pero, como de costumbre, los latinoamericanos no escuchamos su consejo y acabamos tomando el rábano por las hojas.

Finalmente, Schwarz piensa que existen buenas razones para afirmar que Brecht anda hoy de capa caída, que, después del eclipse de los socialismos reales, del advenimiento de la globalización y de la consiguiente reenergización neoliberal y planetaria del capitalismo, el mundo ya poco es lo que tiene que ver con el del treintañero autor de Santa Juana... El capitalismo actual no esconde sus motivaciones de explotación y generación de desigualdad, arguye Schwarz, sino que las naturaliza y exhibe, como si se tratara de virtudes espléndidas, derivaciones necesarias de la libertad de ser y elegir e indeseables únicamente para los débiles y los despreciables.

En estas condiciones: ¿qué sigue activo del proyecto brechtiano de emancipación de la inteligencia del espectador? Resulta fácil decir que nada o casi nada. Sin embargo, acordándose de Adorno en esta oportunidad, Schwarz sugiere que es posible aproximarse al problema desde un ángulo distinto:

diversamente de lo proclamado, la verdad de las obras teatrales no estaría en las enseñanzas transmitidas, en los teoremas sobre la lucha de clases [digo yo: como sucedió en el campo del “arte proletario”, el que proclamaba en la década del veinte europea la muerte del arte, considerándolo una rémora, un juguete de la burguesía que no servía a los intereses y las aspiraciones del pueblo, y con el que Piscator y Brecht tuvieron una relación incómoda], sino en “la dinámica objetiva del conjunto de la que ellos y la propia actitud didáctica serían una parte a ser interpretada y no la última instancia. (Schwarz, 2009: 99)

Es desde aquí, entonces, no desde una armonización de la afirmación de la forma con la negación del fondo, sino desde el choque entre ambas, y de la producción a causa de ello de una ruptura, seguida por la aparición de un



fenómeno nuevo, desde donde, según el crítico brasileño, podría recuperarse el proyecto brechtiano en la actualidad. Si bien yo tengo mis reservas acerca de las premisas de este argumento, que siento que sobredimensionan la reenergización neocapitalista de los noventa, no conozco, lo confieso, otras lecturas de izquierda del legado de Brecht que sean iguales de valientes.

Respecto los artículos que acompañan esta colección en calidad de “homenajes”, lo que me corresponde decir es que, aunque observo en la bibliografía la omisión de tres o cuatro referencias valiosas, me han parecido buenos esfuerzos, clarificadores a veces de argumentos que fueron expuestos por Schwarz en una prosa que no se entrega con docilidad. Como lo indiqué anteriormente, me gustó el artículo de Nitschack, que responde con solidez a los malentendidos de que se ha hecho objeto a las “ideas fuera de lugar”, además de subrayar una conexión que estimo relevante, la del pensamiento de Schwarz con el de Sérgio Buarque de Holanda y sus *Raízes do Brasil*. También me parecieron encomiables las contribuciones de Bruna Della Torre, Edu Teruki, Mary Luz Estupiñán y María Elisa Cevalco. Y sobre todo la de Sérgio de Carvalho, quien, desde su esquina de teatrista, nos informa acerca los entretelones del diálogo que sostuvo Schwarz con los integrantes de la *Companhia do Latão* a propósito del montaje de *Santa Juana*... Por último, gracias a la entrevista de Mónica González García y Bruna Della Torre he podido imaginar a Schwarz de cuerpo entero, exponiendo sus acusaciones, sus frustraciones y sus esperanzas, las que en él han provocado los avatares de los cincuenta últimos años de la vida social y cultural del Brasil, de América Latina y del mundo.

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- CANDIDO, Antonio (1959). “Introdução”. En *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*. São Paulo: Martins.
- CANDIDO, Antonio (1971). “Prefacio” a *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica González y DELLA TORRE, Bruna (2019). “Cultura y política, ayer y hoy. Entrevista a Roberto Schwarz”, *Meridional. Revista de Estudos Latinoamericanos*, n.º 11.
- ROJO, Grínor (2012). “De cómo el discípulo se convirtió en maestro: el marxismo (¿o el neomarxismo?) de Roberto Schwarz”. En *De las más altas*



- cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*. Santiago de Chile: LOM.
- SCHWARZ, Roberto (1987). "Nacional por subtração" *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWARZ, Roberto (1987). "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem'" en *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHWARZ, Roberto (1990) *Un mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo: Editora 34.
- SCHWARZ, Roberto (1997) *Duas meninas*. São Paulo: Editora 34.
- SCHWARZ, Roberto (2009). "Altibajos en la actualidad de Brecht", *New left review*, n.º 57, p. 99.
- SCHWARZ, Roberto (2011). "Las ideas fuera de lugar: algunas aclaraciones cuatro décadas después", *Políticas de la Memoria*, n.º 10.
- SCHWARZ, Roberto (1977). *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34.
- VERGARA TORRES, Eduardo (2018). *Un maestro en la periferia del capitalismo: relectura de "As ideias fora do lugar (1973)", de Roberto Schwarz*. Tesis de Maestría. Universidad de Chile.

# Diablotexto

***Digital***



Sobretextos



# Diablotexto *Digital*



**SOBRETXTOS: RESEÑAS**

**Albrecht Buschmann: *Max Aub. Entre vanguardia y exilio*. Sevilla: Renacimiento, 2022, 336 pp.**

**AMAIA GUTIÉRREZ SERRANO  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

[aguse@alumni.uv.es](mailto:aguse@alumni.uv.es)  
<https://orcid.org/0000-0001-9047-6325>

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 281-285  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25786  
ISSN: 2530-2337



El estudio de Albrecht Buschmann que reseñamos en estas páginas se abre con un prólogo de Javier Sánchez Zapatero en el que se subraya que se trata de un libro osado, pues se atreve a afrontar situaciones difíciles o peligrosas con entereza. Escribir en el siglo XXI sobre Aub requiere, además de sortear los problemas intrínsecos a la obra aubiana, recomponer un mapa crítico que se ha visto vigorizado en las últimas décadas. De modo que la tarea que asume Buschmann es vertiginosa porque la escritura de Aub lo era, pero también por el enorme trabajo de diálogo con los estudios precedentes.

El volumen, ya desde el título dispara significantes propios de la obra de Aub, en primer lugar, porque caracteriza el punto de partida de su escritura (las *vanguardias*) pero también el de llegada de una obra literaria marcada por el trauma de su tiempo (el *exilio*). Igualmente, *vanguardia* y *exilio* definen el sino de una generación de artistas españoles nacidos en torno a finales del siglo XIX y principios del XX, y que vivieron en una época de debates sobre horizontes, formas y límites de la obra de arte. En este marco, uno de los objetivos del estudio es hacer un balance crítico de las potencialidades y limitaciones de la estética vanguardista en España, partiendo de la referencia de Max Aub. Formalmente, el volumen se estructura en seis capítulos, más un prólogo y la bibliografía.

El primer capítulo se inicia con el recorrido de la vida y la obra temprana de Max Aub y los cambios que se producen en el autor y en la sociedad. La indagación acompaña literatura con vida. Así pues, en la escritura de Aub se enlazan las perspectivas de testigo de su época, de observador (literario) y de crítico, hay también un cuestionamiento sobre el papel autoelegido de escritor español y de autor que escribe desde el exilio republicano. Buschmann, desde la perspicaz mirada de un hispanista que investiga desde fuera de España, logra ofrecer una visión y un análisis diferente de la obra de Max Aub.

En el segundo capítulo se adentra en la producción vanguardista, y presta especial atención a tres de las obras con apariencia biográfica: *Luis Álvarez Petreña*, *Jusep Torres Campalans* y *Juego de cartas*. Estas demuestran hasta qué punto exprimió su deseo rupturista, innovó y luchó contra el desafío de intentar transmitir su realidad y sus circunstancias contextuales mediante un lenguaje humanizado, jugando y aportando nuevas formas. La crítica propuesta



se desplaza, igualmente, desde la mirada responsable de Aub hacia la obra y sus contornos, pero recomponiendo el interés de Aub por hacer de la literatura un artefacto innovador con el que sorprender, impactar y desafiar los límites de la representación del lenguaje. En primer lugar, Buschmann habla de la biografía como tema de las vanguardias, para ello se basa en *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* y *Jusep Torres Campalans*, a partir de las cuales se abordan las fronteras entre dicción y ficción, entre arte y vida, entre verdad y falsificación. Se trabaja con tres elementos: textos biográficos sobre terceros, reflejos implícitamente autobiográficos y, sumándolo todo, una (auto)biografía de las vanguardias españolas desde la perspectiva del exilio mexicano.

Por un lado, en *Jusep Torres Campalans*, Aub juega con la creatividad y la creación. Igual que su personaje, copia textos históricos-artísticos, los varía, compone de manera cubista y pone su procedimiento en duda. Concluye, en definitiva, que solo si nos proponemos rastrear la falsificación podremos salvar al sujeto de la falsificación. Por otro lado, en *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña* vuelven a plantearse los problemas de los límites y las posibilidades de la literatura de ficción en el siglo xx, la línea entre vida narrada y vida vivida. Aub se enfrentó a esta obra durante cuarenta años, lo que lleva a la pregunta sobre la representación: cómo es posible escribir literatura después de una Guerra Civil, del exilio, del Holocausto... Para Max Aub, explica Buschmann, estos textos daban respuesta a la cuestión de la identidad, que se manifestaba con urgencia en el exilio. Los protagonistas de estas dos obras representan la imposibilidad de comprender y describir la plenitud de un sujeto, poniendo en duda los límites del realismo.

En tercer lugar, *Max Aub. Entre vanguardia y exilio* trata sobre la contraestética de la Guerra Civil, tomando como obra de análisis el *Laberinto mágico*. Se abordan el carácter de crónica, se trabaja sobre el mito y sobre la estética de la enumeración en tanto forma particular de escritura contra la muerte; es un capítulo que repone la alegoría del laberinto y la importancia central del paradigma de la memoria. Para Buschmann tiene poco sentido considerar el *Laberinto mágico* dentro de los límites de la historiografía literaria nacional, pues lo comenzó en España, siguió en Francia, no lo abandonó en el



campo de trabajo en África, siguió con una parte en el viaje a América y lo finalizó en el exilio mexicano. Esta dinámica es una característica que diferencia a Aub de otros autores del exilio republicano y, con esto, logra esa conexión con los discursos de búsqueda de la identidad y emigración en el siglo xx.

Resalta el crítico de la Universidad de Rostock que es comprensible ver este libro como una crónica con valor documental, no obstante, sería precipitado calificarlo como un cronista narrador de corte realista de la posguerra, ya que es antes un vanguardista de preguerra. Así, analizando su recorrido literario queda claro cómo en los años treinta busca nuevas posibilidades formales para un arte político y no convencional, sin olvidar que el *Laberinto mágico* está narrado con una pluralidad de perspectivas, en tanto obra polifónica, autorreflexiva e hiperrealista.

En cuarto lugar, el estudio abre un análisis sobre el juego textual, el texto lúdico y la escritura de la desaparición en la obra de Max Aub. Aquí aborda, como es de prever, *Juego de cartas*. Buschmann va de la explicación de la obra, atendiendo a las relaciones de esta con el resto de la producción de Aub (las barajas están supuestamente dibujadas por Josep Torres Campalans), al análisis del potencial de relaciones que encierra el juego, según el principio aleatorio y según la lógica de las imágenes. Analiza el concepto de obra de arte abierta y el carácter metaliterario, pero profundiza, igualmente, en las posibles lecturas que encierra *Juego de cartas*.

El quinto capítulo presenta la escritura desde la exclusión. Se indaga y profundiza en las revistas del exilio: *Sala de espera*, *El correo de Euclides* y *Los Sesenta*, y presenta también un acercamiento a los conceptos de “cultura” y “transculturalidad”. En este capítulo la indagación se acerca a los relatos del exilio, abarcando desde el destierro, la huida de España, los campos de concentración y los escenarios de una posible vuelta. Como texto principal de esta etapa se analiza *La gallina ciega*.

Rubrica el estudio un capítulo sobre “Max Aub hoy”, un balance sobre el estado de la crítica aubiana en las últimas décadas y una reflexión sobre la importancia de seguir adentrándonos en la figura de Aub. El estudio destaca, finalmente, la capacidad de Max Aub para comprender y narrar la globalización,



una ventaja sobre otros escritores de su tiempo que escribieron, igualmente, atravesados por las vanguardias y el exilio, pero que no tuvieron las condiciones para sobrepasar el horizonte español.

El estudio de Buschmann, con una mirada también global, como la que mantiene Aub, y con una innovación de análisis tan compleja de alcanzar entre tantos estudios que se vienen desarrollando sobre el tema, es ya indispensable para sumergirnos en el universo de Max Aub, pero también para aproximarnos al impacto de las *vanguardias* y a la magnitud del *exilio* español.

# Diablotexto *Digital*



## SOBRETXTOS: RESEÑAS

Rosemary Clark (ed. y trad.): Basilio Rodríguez Cañada, *The Wordsmith (El forjador de palabras)*. Madrid: Sial Ediciones, 2021, 248 pp.

PEDRO MÁRMOL ÁVILA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID /  
UNIVERSITÉ DE GENÈVE

[pedromarmolavila@gmail.com](mailto:pedromarmolavila@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-6690-0496>

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 287-291  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25170  
ISSN: 2530-2337



“Y con esta antología bilingüe ha entablado un diálogo entre su estética y la mía, lleno de belleza y humor, a través de la historia, la literatura, los paisajes y la vida familiar” (22). Con estas palabras alude Rosemary Clark, investigadora que ha estado al cuidado de *The Wordsmith (El forjador de palabras)* de Basilio Rodríguez Cañada (Navalvillar de Pela, Badajoz, 1961), a una conexión que ha experimentado, mediante esta obra, con la poesía del autor. De dicha poesía se ofrece una muestra significativa en el libro que ahora reseño, el cual se inicia con un “Prólogo”, a cargo de Clark, en el cual se plasman reflexiones como la anterior. Comienza el “Prólogo” incidiendo en una serie de convergencias del mundo creativo de Violeta Parra y el de Basilio Rodríguez Cañada, entre las que distingue “tres constantes” (10). Desde el arranque, el estudio introductorio resulta elocuente en varios sentidos. Por ejemplo, Clark se detiene en el origen del título elegido para la obra: “La imagen del «forjador de palabras» —the *wordsmith*: el artesano que limpia, purifica, afina y trabaja el duro hierro— se me vino a la mente cuando Basilio me pidió un título para la colección” (12). Añade: “En «El herrero», él mismo presenta a este artesano-artista delante del yunque donde «doblega la férrea soberbia / del más bronco mineral» (*Subdue proud iron / in coarsest ore*)” (12). Se refiere Clark a uno de los poemas que recoge este volumen, del cual provienen los versos aducidos.

Otro aspecto relevante del “Prólogo” consiste en la utilización de referencias bibliográficas dedicadas al estudio de la literatura de Rodríguez Cañada. Con ello, el lector puede hacerse cargo de diversas valoraciones, provenientes de David Felipe Arranz, Francisco Gutiérrez Carbajo, José Manuel Lucía Megías, Ridha Mami, María Socorro Mármol Bris, José María Paz Gago, etc. Destaco que, con las apreciaciones de otros, Clark muestra su perspectiva sobre la poesía de Rodríguez Cañada, mediante planteamientos en ocasiones de amplio alcance: “Junto con la musicalidad —el elemento sensible y vivido— de los poemas de Basilio, me han conmovido las metáforas e imágenes que han suscitado un diálogo que se hizo realidad en nuestros encuentros para revisar cada poema” (34). Otras veces se registran aproximaciones a poemas en particular, las cuales no escasean: acerca del citado “El herrero”, “Humo fugaz”, “Le di mis ojos”, “Morir soñando”, etc.



Cabe poner el acento, asimismo, en el hecho de que ya en el “Prólogo” hallamos un factor de la obra que se extenderá por esta en conjunto. Se trata de que el texto se encuentra en español y en inglés; en general, en las páginas pares podemos leer en español lo que en las impares está en inglés. El mecanismo permite que al libro pueda acceder un público más amplio de lectores que si se presentara exclusivamente en una de las dos lenguas, con los beneficios que ello supone de cara a la difusión de la poesía de Rodríguez Cañada. Por ende, el marbete de “Edición bilingüe”, que figura en varios lugares del volumen, se aviene con este no solo en lo que atañe a las composiciones literarias que alberga.

A propósito de la traducción, procede hacer hincapié en las complejidades que afronta Clark, en torno a las cuales ella misma se manifiesta: “Cuando Basilio me pidió que tradujera algunos poemas suyos contesté, sin pensarlo dos veces, que no soy poeta. Y no lo soy” (10). La investigadora otorga un papel importante a la familiaridad con la creación poética a la hora de ocuparse de la traducción en este ámbito, y precisa tras la cita previa: “Profesora de literatura, crítica literaria y traductora, sí, con cierta preparación lírica, pero insistí en ese momento —y sigo insistiendo— en que para traducir poesía hay que ser poeta” (10). La labor traductora ha de resolver, en relación con los poemas que se integran en *The Wordsmith (El forjador de palabras)*, problemas de diversa índole y decantarse cada vez por una solución a fin de expresar en inglés lo que se plantea originalmente en español. Por ejemplo, podría haberse empleado la prosa para traducir la poesía de Rodríguez Cañada, pero se opta por el verso, con las implicaciones que la preferencia conlleva. Indico como muestra los nueve primeros versos de “Humo fugaz”: “Apareciste en mi mundo / cuando retoñan los sarmientos, / después de la primera poda / en la vid joven. / Esos ojos tuyos, / tras el velo de húmeda tristeza, / fueron tierno embeleso, / quizá por su cansancio / o tal vez por la dulzura” (114). El título queda en lengua inglesa como “Wisp of smoke” (115) y el pasaje anterior como sigue: “You entered my world / when the root-stock buds, / after the first pruning / of the youngest vines. / Those eyes of yours, / veiled with sad tears, / held me spellbound / in their weariness, / or perhaps their sweetness” (115).



Extraigo los versos recién citados de la segunda sección en que se organiza la poesía de Rodríguez Cañada dentro del volumen. Esta se convierte en un factor significativo de la obra, dado que cada poema se agrupa con otros bajo ciertos enunciados; no se disponen en una serie sin divisiones internas. Por orden, estos enunciados son “The Wordsmith” (95) o “El forjador de palabras” (95), “Child of this land” (113) o “Hijo de esta tierra” (113), “The Traveller” (147) o “El viajero” (147) y “Thanks to life” (191) o “Gracias a la vida” (191), que dibujan un panorama temático de la poesía que se presenta. A continuación de los poemas se ubican dos nuevos apartados, con los cuales se cierra el libro. El primero corresponde a un “Chronological Appendix” (231) o “Apéndice cronológico” (231), donde por orden temporal, en relación con los poemas que acoge este volumen, se alude a los poemarios de Basilio Rodríguez Cañada, así como a las antologías de su producción poética. Varios poemas permanecían inéditos. Finalmente, se sintetiza la trayectoria del autor en “Basilio Rodríguez Cañada. Semblanza biográfica” (236), con su traducción en “Basilio Rodríguez Cañada. Biographical sketch” (237).

Ahora bien, de la totalidad del volumen no he mencionado todavía un apartado relevante, localizado entre el “Prólogo” y los poemas recogidos. Este recibe el nombre de “Towards a theory of poetry” o “A modo de poética”, y en él accedemos a un texto que se puede enfocar en esos términos: “Poesía y vida” (76) o “Poetry and Life” (77). Basilio Rodríguez Cañada condensa en esta aportación un acercamiento a diversas cuestiones. Por ejemplo, en ella indica lo siguiente: “Me une al mundo de la literatura una pasión incondicional, no siempre comprensible, que me obliga a una fidelidad absoluta, casi a un sacerdocio” (76). Fija su atención en la poesía: “... los libros, en general, y la poesía, en particular, han marcado mi vida, permitiéndome concebir mundos paralelos dentro de nuestra complicada realidad” (76); continúa: “Porque la poesía es el lenguaje de la imaginación y de las pasiones animadas. Y la palabra es vida” (76). Podrían entresacarse otras ideas al respecto. También se refiere el autor a sus raíces extremeñas y a su infancia, destacando la actividad de su abuela como narradora: “... reiterativos cuentos que me narraba mi abuela junto a la lumbre y con los que, sin darse cuenta, me transmitía los valores que a ella le inculcaron



con historias parecidas” (80). Se profundiza en lo que supuso la sustitución del contexto rural por el urbano, con las novedades que van unidas a este cambio: “El desgajamiento que produjo la emigración me impulsaba a buscar el complemento de ese otro yo en el hermano imaginario” (82). No faltan las referencias a autores primordiales en la propia formación literaria: “La adolescencia me obsequió con la poesía. Lecturas obligadas me hicieron descubrir a Bécquer, Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón, Lorca, Alberti, Neruda, Miguel Hernández y tantos otros” (82). También se incide en Vicente Aleixandre, Manuel Machado, Luis Cernuda, Claudio Rodríguez, Charles Baudelaire, Pedro Salinas, Mario Benedetti, José Hierro, César Vallejo, Jaime Gil de Biedma, Félix Grande, etc. El último párrafo del apartado se inicia con una elocuente aseveración que está en sintonía con su título, que antes he señalado: “Debo reconocer que la poesía ha marcado mi vida” (88). La afirmación da pie a consideraciones en las que se amalgaman referencias personales y literarias a modo de cierre de la sección.

En suma, *Basilio Rodríguez Cañada: The Wordsmith (El forjador de palabras)* agrupa una parte representativa de la poesía del autor y se convierte en una sugerente entrada en esta para los lectores menos conocedores de dicha poesía, al tiempo que a los más familiarizados les servirá para regresar a versos ya transitados y para explorar otros nuevos. Asimismo, cualquier lector descubrirá en esta publicación de Sial Pigmalión atentas traducciones de los poemas que se suceden, con las que dialogan la lengua española y la inglesa. Todo ello, acompañado de materiales que ilustran el recorrido biográfico y literario de Rodríguez Cañada.

# Diablotexto *Digital*



## SOBRETXTOS: RESEÑAS

**María Flores Ruiz y Fernando Durán López**  
(eds.): *Almas perdidas: crápula,  
disipación y vida nocturna en  
las letras españolas (siglos XIX y XX).*  
Alicante: Universitat d'Alacant, 2022,  
289 pp.

**MÍRIAM POVEDANO NAVAS**  
**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA**

[miriampovedanonavas@gmail.com](mailto:miriampovedanonavas@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-9943-3812>

*Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 292-297  
DOI: 10.7203/diablotexto.12.25761  
ISSN: 2530-2337



*Almas perdidas: crápula, disipación y vida nocturna en las letras españolas (siglos XIX y XX)* propone, bajo la edición de Eva María Flores Ruiz y Fernando Durán López, dar voz propia a los tipos más disolutos, viciosos y despreciables de una sociedad que va del costumbrismo al decadentismo en menos de cien años, siendo estos arquetipos el máximo reflejo del gran cambio que se está produciendo. En este espacio, se erigen como protagonistas personajes de dudosa moralidad, gracias a un libro estructurado en torno a cuatro grandes bloques por los que pululan ludópatas, puteros, drogadictos y aquellos que buscan refugio en la noche como forma de transgresión.

Bajo el título de “Segundo azar”, se recogen los trabajos de Enrique Rubio Cremades, Miguel Ángel Lama y Marta Olivas, centrados en la figura del ludópata, en los que se destaca la dificultad bibliográfica que existe para estudiarlo. El primero de los autores aborda al jugador desde la perspectiva del costumbrismo, de manera que en este contexto literario no puede caracterizarse de lleno como un tipo, sino como una conducta, por lo que se centra en espacios, modos de vida, incidencias y tipos de jugadores, al mismo tiempo que resalta una tradición literaria que perfila y configura el arquetipo del ludópata marcado por el desenfreno y la “mirada atractiva” (29).

Si Rubio Cremades propone una lectura en la que tiene cabida la tradición literaria, Miguel Ángel Lama se adentra en la obra *La rueda de la desgracia*, de Carolina Coronado cuyo conocimiento sobre el juego es obtenido a través de lecturas previas de la autora en las que tanto jugador como juego eran considerados peligros sociales, realizándose, por ende, una oposición entre el hogar y el casino, ya que este se convierte en la imagen de la ruptura social. Además, la obra “quería trascender la crítica al juego y su autora no escondió su pretensión de hacer un repaso al estado sociopolítico de una nación en un momento de especial relevancia histórica” (47).

La ludopatía y sus consecuencias se cierra con el capítulo dedicado a *El secreto de la ruleta*, de Antonio de Hoyos y Vinent, “una novela de ambiente, en la que Antonio de Hoyos traza una geografía de lugares de placer en medio de un continente que se desmorona a causa de una guerra” (67) y para retratarlo nos sitúa ante un protagonista que desde Francia viaja a San Sebastián a



derrochar una maltrecha fortuna que lo llevará a la quiebra debido, en parte, a su amante. Esta será descrita como una *femme fatale* pero, también, como una mujer marcada por el vicio, aunque a medida que se desarrolla la obra, la amante se convertirá en víctima del tiempo, de manera que Marta Olivas plantea la visión del juego como única forma de resistencia.

Después de este recorrido por el juego y el jugador, tiene su protagonismo el putero gracias a una segunda parte en la que comenzamos “Recorriendo el burdel que nos ampara”. En ese paseo por los bajos fondos, Elizabeth Amann e Isabel Clúa realizan un recorrido por cinco novelas de los años 30 y 40 del siglo XIX, en el caso de Amann, y por las *Memorias de una cortesana* (1903), en el caso de Clúa, partiendo de las distintas visiones de la prostitución: forzada, para solventar una necesidad social o como desafío y transgresión social de la mujer. Para Amann estas visiones tan diversas tendrán repercusión en la percepción que se tenga del putero, mientras que Clúa sitúa a los puteros como foco de degeneración y perversión.

En los estudios de María de los Ángeles Ayala, Emilio Peral Vega y Alberto Romero Ferrer nos enfrentamos a distintos enfoques de la prostitución. Ayala, tras un breve periplo por distintas obras, se centra en *¡Quiero que me ahorquen!*, de Luis Antón del Olmet para subrayar la simbología del prostíbulo como espacio de refugio que sirve para urdir un plan contra su amante, aunque finalmente el protagonista termina perdiendo el espacio de salvación y se da al alcoholismo. Peral Vega, en cambio, nos habla de la asimilación del homosexual a la prostitución, distinguiendo entre el mantenido, los heterosexuales por dinero y el profesional que se dedica enteramente a ello en la obra *Locas de postín* (1919), de Álvaro Retana. Finalmente, este capítulo se cierra con el estudio de Romero Ferrer, que se adentra en determinar la vinculación existente entre ser cómica y la prostitución, puesto que el desempeño de este oficio poseía fuertes connotaciones sexuales por el exhibicionismo, ya que se cosifican las tablas al fijarse el público en cuestiones sexuales, pasando el éxito de la representación por las mismas.

“Los infiernos artificiales” son el salvoconducto para heroinómanos, cocainómanos, alcohólicos y un sinfín de personajes afectados por el vicio de



las drogas. Con estos presupuestos, Salvador García Castañeda profundiza en cómo afecta el alcohol a los personajes de la obra costumbrista de Pereda y otros autores santanderinos, al ser este uno de los grandes problemas de la ciudad del momento, de ahí que el vino sea considerado “la causa de la decadencia de la raza y la destrucción de las familias” (162). Por su parte, Eva María Flores Ruiz apuesta por traer al primer plano a dos personajes secundarios de la novela canónica. Nos enfrentamos a dos mujeres con un vicio opuesto: Mauricia la Dura, alcohólica y María de la Espina, morfinómana. Ambas unidas al representar una conducta distinta a la exigida por la sociedad para ellas, pero, sobre todo, por “el vagar perdidas, enredadas en el deseo de trascender la miseria que las rodea, y aferrándose al sueño de un paraíso que resulta ser irracional” (177).

Si existe un ejemplo paradigmático de adicto en la literatura, es, sin duda, el poeta modernista. Javier Cuesta Guadaño se centra en este tema para subrayar la ensoñación que produce el opio como tema literario con distintos valores o presupuestos que van desde la anulación de los sentidos en favor de lo onírico hasta la percepción de la droga fuera de la visión decadentista finisecular, deteniéndose en el rechazo de la morfina por atentar contra el ideal religioso.

El broche a estos paraísos momentáneos lo pone Nieves Vázquez Recio al estudiar la relación entre mujeres y drogas en la obra de Blanca de los Ríos, situándonos ante una protagonista que encarna el prototipo de mujer aristócrata adicta de finales de siglo. Este personaje es el reflejo de “una sociedad podrida” (201), donde el morfinómano es considerado “como un amoral, una bestia” (201), de ahí que la muerte de Mari-Sol sea el reflejo de una ideología en la que se pagan las consecuencias del vicio.

Finalmente, en la última parte, bajo el título de “Infame turba de nocturnas aves” tiene su recoveco todo personaje que busque en la noche un refugio en el que desarrollar una doble vida. Así, Fernando Durán López se detiene en el desafío al desclasamiento que supone la introducción de las clases altas en el submundo de las clases más deprimentes, patente en el artículo de Larra “Las calaveras” y el de Emilio de la Cerda (1890), el libro *El bandolerismo. Estudio*



*social y memorias históricas*, de Julián de Zugasti o en “La feria de Sevilla”, de Bécquer, pues en todos ellos destaca la inserción de estos hombres de clase alta entre las gentes más pobres que constituyen esa España pintoresca, dando paso a la corrupción, de manera que se apuesta por compartir espacios aunque cada uno deba permanecer dentro de su clase.

José Manuel Camacho Delgado nos lleva a la otra orilla del Atlántico para repasar la obra teatral de Roberto Arlt y ofrecernos toda una pléyade “de perdedores y personajes golpeados por la vida [...] Delincuentes, prostitutas, criaturas deformes y malhechores de toda condición y pelaje” (237) que recorren obras como *Trescientos millones* (1932), *La fiesta del hierro* (1940) o *El desierto entra en la ciudad* (1942) y son el reflejo de la bajeza social y humana. En cambio, Alberto González Troyano nos propone, por un lado, sumergirnos en la obra *La orgía*, de José Más para realizar un recorrido por la imagen del señorito que será el emblema de esa Andalucía literaria y, por otro lado, presta atención a la complejidad de un arquetipo fuertemente fijado que al asemejarse a cuestiones de índole moral o reflexiva se diluye y cambia de actitud, desapareciendo, así, el tipo.

El colofón final proviene del carácter intermedial e interdisciplinar que recubre todas las manifestaciones artísticas, pues estos tipos y actuaciones son fácilmente extrapolables a representaciones pictóricas. Por ello, Pascual Riesco Chueca señala las diferencias artísticas entre literatos y pintores, pues, en primer lugar, el nuevo artista no bebe de pasajes literarios para realizar sus creaciones y, en segundo lugar, el pintor cobrará gran auge social por la demanda burguesa de sus obras mientras que los literatos serán desplazados a los márgenes de la sociedad. Así, la pintura será testigo de los nuevos tipos que van desde el bohemio atormentado hasta la prostituta, el auge del alcoholismo y la soledad o la llegada de la luz y una nueva vida que plasmar.

En definitiva, el volumen colectivo realiza un intenso periplo por los lugares más oscuros y anómalos que envuelven a personajes poco frecuentados dentro de las letras hispanas, convirtiendo en protagonista a todo ser desfasado y desalmado, degradado y amoral, desclasado y transgresor que pulule por los siglos XIX y XX. Siempre con el afán de presentar nuevas líneas de investigación



y completar un panorama literario que articule con exactitud los tipos que deambulaban por la sociedad de aquella época.