

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios / vol. 30 - n.º 32 - Año 2026

e-ISSN: 2610-7902 / e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024 / Pintura sobre tela / 48 x 44 cm



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TÁCHIRA VENEZUELA



MAESTRÍA
EN LITERATURA
LATINOAMERICANA
Y DEL CARIBE



<https://doi.org/10.53766/CONTEX/>

Contexto

Contexto es una publicación anual, en acceso abierto y arbitrada, de estudios literarios que da cuenta del hecho literario desde diversas perspectivas metodológicas y disciplinarias. Creada como órgano de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, de la Universidad de Los Andes, Táchira, en 1994. Recibe financiamiento del CDCHTA.

Todas las colaboraciones son sometidas a la consideración de árbitros calificados. *Contexto* no se hace responsable por las opiniones o conceptos emitidos por los autores de los artículos. *Contexto* está incluida en el Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas Venezolanas (Revencyt) y opera bajo una licencia Creative Commons CC BY-NC-SA.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066

DIRECTOR-EDITOR

Camilo Ernesto Mora Vizcaya
(Universidad de Los Andes, VE)

EDITORA ADJUNTA

Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)

EDITOR INVITADO

Sebastião Marques Cardoso (UERN, BR)

CONSEJO EDITORIAL

Alexandra Alba Paredes (Universidad de Los Andes, VE)
Bernardo Navarro (Universidad Simón Bolívar, VE)†
Cristian Suárez Giraldo (Universidad Escuela de Administración, Finanzas y Tecnologías, CO)
Efrén Barazarte (Universidad Pedagógica Experimental Libertador, VE)
Elena Palmeiro (Universidade de Federal do Rio de Janeiro, BRA)
Gilmei Francisco Fleck (Universidade Estadual do Oeste do Paraná, BR)
Isabel Piniella (Universidad de Berna, SUI)
Jeffrey Vicente Cedeño (Pontificia Universidad Javeriana, CO)
Inger Enkvist (Universidad de Lund, SUE)
José Gregorio Parada Ramírez (University State Kansas, EUA)
Luis Barrera Linares (Universidad Católica Silva Henríquez, CL)
Luis Mora Ballesteros (The City University of New York, EUA)
Mariana Libertad Suárez (Pontificia Universidad Católica del Perú, PE)
Miguel Gomes (The University of Connecticut, EUA)
Norval Baitello Junior (Pontificia Universidade Católica de São Paulo, BR)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)
Luz Marina Rivas (Instituto Caro y Cuervo, CO)

CONSEJO DE ARBITRAJE

Douglas Uzcátegui Pérez (Universidad de Oriente, VE)
Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)
José Francisco Velásquez Gago (Universidad de Los Andes, VE)
José Gregorio Vásquez (Universidad de Los Andes, VE)
José Romero Corzo (Universidad Nacional Experimental del Yaracuy, VE)
Leisie Montiel (La Universidad del Zulia, VE)
Liduvina Carrera (Universidad Católica Andrés Bello, VE)
Melissa Manrique (Universidad Nacional Experimental del Táchira, VE)
Mireya Vásquez Tortolero (Universidad Católica Andrés Bello, VE)
Vanessa Castro Rondón (Universidad de Los Andes, VE)
Wilmer Zambrano Castro (Universidad Nacional Experimental del Táchira, VE)

CONSEJO ASESOR

Bettina Omaira Pacheco Oropeza (Universidad de Los Andes, VE)
Gregory Zambrano (Universidad de Tokio, JAP)
Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)

RECTOR

Mario Bonucci

VICERRECTORA ACADÉMICA

Patricia Rosenzweig

VICERRECTOR ADMINISTRATIVO

Manuel Aranguren R.

SECRETARIO

Manuel Joaquín Morocoima (E)

COORDINADOR DEL CDCHA

Alejandro Gutiérrez

ÁRBITROS DEL NÚMERO

Adriana Cabrera (Universidad de Oriente, VE)
Anderson Jaimes (Museo del Táchira, VE)
Arnaldo Valero (Universidad de Los Andes, VE)
Douglas Uzcátegui Pérez (Universidad de Oriente, VE)
Emad Aboosi El Nimer (Universidad de Los Andes, VE)
Fania Castillo (Universidad de Los Andes, VE)
Francisco Castillo Linares (Universidad de Los Andes, VE)
Jemima Duarte (Universidad de Los Andes, VE)
José Francisco Velásquez Gago (Universidad de Los Andes, VE)
Juan José Barreto (Universidad de Los Andes, VE)
Luis Alfredo Álvarez Ayesteran (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)
Luis Barrera Linares (Universidad Católica Cardenal Raúl Silva Henríquez, CL)
Norma González Viloria (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)
Otto Rosales Cárdenas (Universidad de Los Andes, VE)
Rafael Rondón Narváez (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)
Rubén Darío Jaimes (Universidad Simón Bolívar, VE)
Samy Reyes (Universidad Autónoma de México, MEX)
Yoyiana Ahumada (Universidad Central de Venezuela, VE)
Vanessa Anaís Hidalgo (Instituto Pedagógico de Caracas, VE)

TRADUCCIÓN

Inglés: Nathaly Pineda (Universidad de Los Andes, VE)
nathalypineda5@gmail.com
Francés: Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)
franmorar@hotmail.com

CORRECCIÓN DE ESTILO

Francisco Morales Ardaya (Universidad de Los Andes, VE)
Marisol García Romero (Universidad de Los Andes, VE)

DISEÑO

Christian Alexander Martínez-Guerrero (Universidad EAFIT, CO)
camartinezula@gmail.com

DIAGRAMACIÓN

Osvaldo Barreto Pérez (Fundajau) / fundajau@gmail.com

DISEÑO DE LOGOTIPO DE LA REVISTA

Jamir Henríquez (Universidad de Los Andes, VE)

IMÁGENES DE LA REVISTA Vol.30 - N.º 32 - Año 2026

Rafael Sánchez (Artista plástico, VE)

AUTORIDADES NÚCLEO TÁCHIRA

Vicerrector-decano / Omar Pérez Díaz
Coordinador de Docencia / Omar Pérez Díaz
Coordinadora Administrativa / Nahiam Labrador Lozada
Secretaria / Doris Pernía
Coordinadora de Postgrado Táchira / Doray Contreras
Extensión Universitaria / Pascual Moreno

Contexto

Presentación / Presentation Marisol García Romero y Camilo Ernesto Mora Vizcaya	8
Sección monográfica: Literatura brasileña y América Latina Presentación: Ausências e correspondências da literatura brasileira na América Latina – escritores do século XX / Sebastião Marques Cardoso	13
A biblioteca latino-americana Oswald de Andrade Sebastião Marques Cardoso	19
Jorge Amado e Pablo Neruda: entre o verbo e a revolução – notas sobre amizade, literatura, engajamento político e ideologia comunista Áquila Gomes de Souza y Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto	40
João Guimarães Rosa e Juan Rulfo: aproximações culturais entre “A hora e vez de Augusto Matraga” e <i>Pedro Páramo</i> / João Batista Teixeira	63
<i>Tipuana</i> (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira: espaço ficcional e vivências marginalizadas na novela social brasileira / Dênis Moura de Quadros	81
<i>Casa de Alvenaria</i>, de Carolina Maria de Jesus: las turbulencias de vivir en la sala de estar / Eliana Pereira de Carvalho y Lara Oliveira Pereira	105
Pseudo-subversão feminina em <i>O escravo</i>, de Carolina Maria de Jesus Ângela Viana de Sousa Silva y Eliana Pereira de Carvalho	127
Exclusão e fracasso da representação: <i>A hora da estrela</i> no diálogo latino-americano / Patrícia Lopes da Silva	152
Da estrela ao mulungu: a reconfiguração de Macabéa em Conceição Evaristo Renata Maria Araujo Silva y Sebastião Marques Cardoso	165
Os deslocamentos femininos no romance histórico de Ana Miranda Elane da Silva Plácido y Carlos Magno Gomes	179

Artículos	
La genealogía femenina de la literatura venezolana: una historia incompleta Ana Teresa Torres	197
Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra y el “modernismo crepuscular” de <i>Las memorias de mamá blanca</i> / Miguel Gomes	222
El universo humanizado en <i>El mundo en miniatura</i>, de Lucila Palacios Ligia Álvarez	242
La ironía en <i>Cuentos con agujeros</i> de Krina Ber / Elbaneliz Mudarra	256
Identidad, migración y vanguardia: autores e ilustradores contemporáneos de literatura infantil venezolana en Ediciones Ekaré / Araya Goitia Leizaola	278
Experimentación en Otal Susi y Rafsol: dos poetas de la ciencia ficción venezolana del siglo XX / Osvaldo Barreto Pérez	296
Rafael Cadenas: ontología poética (un estudio interdisciplinario) Julio César González	313
La naturaleza caída y los clichés parafílicos del modernismo literario hispanoamericano / Laura Uzcátegui	326
Los residuos humanos en <i>Páradais</i>, de Fernanda Melchor Daniel Ruiz Quintero	344
La transposición en <i>Charlotte Corday. Poema dramático</i> de Nara Mansur Cao Annie Vásquez Ramírez	365
Cercanías lejanas. La imagen paternofilial desde el modo narrativo en “No oyes ladrar los perros” y en “A terceira margem do rio” / Jenny Muchacho	376
Lolita Robles de Mora: Una vocación por el estudio, la enseñanza y la escritura Ildefonso Méndez Salcedo	389

Entrevista	
Entrevista a la docente, investigadora y escritora Carmen Teresa Alcalde Entrevista: Alexandra Alba Paredes	400
Creación literaria	
La escritura como vínculo: entre lo femenino y la creación María Milagros Sabetta, María Victoria Salas, Laura Rosa Parras Díaz, Carlota Martínez y Ligia Álvarez	406
Reseñas	
<i>De Platón a Moby Dick. La filosofía y los personajes de ficción (2018).</i> Por José Julián Martínez / Yhoiner Parras	416
<i>El amante de los abismos (2022).</i> Por Omau / Anderson Jaimes	419
<i>Tanabucá, aquí en cedro es alba (2022).</i> Por Carlos Cruz Aceros Anderson Jaimes	422
<i>En cantos (2022).</i> Por Freddy Araque / Anderson Jaimes	425
Galería	
A propósito de <i>Intercepciones</i>, una exposición de Rafael Sánchez (2024). Curaduría de Osvaldo Barreto	428
Documentos	
Seminario Escritoras Venezolanas (2025)	431
Normas de la revista <i>Contexto</i>	437

PRESENTACIÓN

Contexto. Revista de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes, Venezuela, publica en su número 32 (volumen 30, 2026) un conjunto de investigaciones que, desde diversas perspectivas teóricas y metodológicas, abordan la literatura brasileña, venezolana e hispanoamericana. El volumen se organiza en torno a grandes ejes: genealogías de la escritura femenina, relecturas del modernismo, narrativa infantil y juvenil, poesía de ciencia ficción, ontología poética, intermedialidad teatral y estudios sobre migración y exilio, así mismo un dossier sobre literatura brasileña en diálogo con algunos autores de América Latina.

Iniciamos este número con la presentación del dossier *Ausencias y correspondencias de la literatura brasileña en América Latina – escritores del siglo xx*, coordinado por el académico Sebastião Marques Cardoso de la Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Brasil, el cual contiene 9 artículos escritos por 12 investigadores de diversas universidades brasileñas y que forman parte de la *Asociación de Estudios de Estudios Post-Coloniales y Decoloniales en Enseñanza, Cultura, Literaturas y Artes Sur-Sur* (PODES). Para la revista *Contexto*, es motivo de alegría consolidar estas asociaciones de cooperación con pares académicos del Brasil a través de la publicación de sus investigaciones, pues permiten el acercamiento a una rica literatura que tenemos muy cerca desde lo geográfico y sociocultural, pero también desde una lengua portuguesa que, tan cercana al español, ofrece un universo literario importante de conocer.

Luego del Dossier, el número continúa con una conferencia inaugural (2025-2026) de Ana Teresa Torres, "La genealogía femenina de la literatura venezolana: una historia incompleta", dictada en la UCAB, en la que traza la evolución de la escritura de mujeres desde mediados del siglo XIX hasta finales del XX. La autora identifica un tránsito desde un patrón narrativo doméstico y ancestral hacia la plena incorporación al universo literario contemporáneo, vinculando los cambios temáticos, de punto de vista y recursos narrativos, con los procesos de modernización política y social venezolana.

En seguida el investigador, profesor y escritor venezolano Miguel Gomes, en "Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra y el 'modernismo crepuscular' de *Las memorias de Mamá Blanca*", establece algunos vínculos literarios, no limitados a las primeras novelas de ambos autores (*Ídolos rotos* e *Ifigenia*), sino extendidos a *Camino de perfección* (1910) y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929). El autor reflexiona especialmente sobre los ambiguos lazos de Parra con los círculos culturales del gomecismo y propone situar históricamente su obra.

Continúa Ligia Álvarez, con "El universo humanizado en *El mundo en miniatura*, de Lucila Palacios", en el que analiza la colección de cuentos de 1955 de Mercedes Carvajal de Arocha (seudónimo Lucila Palacios). El estudio revela que, pese a su apariencia de literatura infantil, los cuatro relatos — "El gallo pelón", "Cosas de muñecas", "Préstamo" y "El castillo de caramelo" — contienen mensajes subyacentes sobre discriminación, opresión, anhelo de libertad y lucha colectiva, proyectando la visión de su autora como defensora de los oprimidos.

Elbaneliz Mudarra, en "La ironía en el libro *Cuentos con agujeros* de Krina Ber", nos comparte un aporte de su trabajo de grado de licenciatura sobre la obra de la escritora polaca-venezolana (recientemente fallecida en 2024), allí interpreta la ironía como elemento expresivo de la visión de mundo de Ber como mujer y extranjera. La investigación concluye que el humor y la fatalidad son los tonos preferidos para la exposición irónica, que la sensibilidad y cotidianidad marcan una narrativa hechura de mujer, y que la experiencia del Holocausto constituye una marca indeleble de extranjería.

Seguimos con un ensayo de la editora Araya Goitia Leizaola en el que aborda la literatura infantil venezolana, "Identidad, migración y vanguardia: autores e ilustradores contemporáneos de literatura infantil venezolana en Ediciones Ekaré", para examinar las últimas dos décadas de producción de una de las editoriales de libro álbum en español de referencia internacional. Integra temas como el exilio, la hibridez cultural y la innovación estética, mostrando la resiliencia creativa frente a la crisis socioeconómica venezolana y la expansión hacia un mercado global.

Desde una relectura del Modernismo, Laura Uzcátegui, en "La naturaleza caída y los clichés parafílicos del modernismo literario hispanoamericano", problematiza la formación del cliché literario de la naturaleza para mostrar cómo el modernismo subvierte su significado previsible. El análisis demuestra el entrecruzamiento con el darwinismo fraseológico de la época y el mito bíblico de la caída, configurando una estructura profunda que incorpora las tesis del instinto sexual y la degeneración.

El investigador Daniel Ruiz Quintero, en "Los residuos humanos en *Páradais*, de Fernanda Melchor", analiza esta novela a partir del personaje de Polo. Argumenta que la obra construye una mirada crítica sobre el desigual proceso de modernización mexicano, caracterizado por la "modernidad líquida" (Bauman) de una globalización que produce residuos humanos inevitables.

La poesía de ciencia ficción es investigada por Osvaldo Barreto Pérez, en "Experimentación en Otal Susi y Rafsol: dos poetas de la ciencia ficción venezolana del siglo XX", quien establece un diálogo comparativo entre la obra de Salustio González Rincones (Otal Susi) y Rafael José Muñoz (Rafsol), dos poetas fundamentales para el género en Venezuela, mediante método historiográfico y revisión documental.

La poesía nuevamente es materia de estudio en el trabajo de Julio César González, en "Rafael Cadenas: ontología poética (un estudio interdisciplinario)", allí demuestra que la escritura de Cadenas constituye una indagación ontológica expresada en forma poética. El análisis fenomenológico y hermenéutico muestra una dilución del centro identitario del yo poético en favor de una voz lírica que privilegia la atención y el descentramiento, correspondiéndose con una ontología que concibe la realidad como totalidad no escindida por la dicotomía sujeto-objeto. La poesía de Cadenas erige la investigación vital como forma de vida.

La artista plástica y poeta Annie Vásquez Ramírez, en "La transposición en *Charlotte Corday. Poema dramático* de Nara Mansur Cao", analiza la obra de la dramaturga cubana desde la categoría de transposición entre sistemas semióticos: de la historia a la literatura, al teatro y al performance. Apoyada en la hipertextualidad de Genette, nos muestra cómo el poema dramático se extiende a una dimensión performativa (arte de acción y recital poético), inscribiéndose en una dramaturgia latinoamericana contemporánea que privilegia la hibridez, la reescritura y la libertad estética.

La investigadora Jenny Muchacho, en "Cercanías lejanas. La imagen paterno filial desde el modo narrativo en 'No oyes ladrar los perros' y en 'A terceira margem do rio'", a la luz de los planteamientos arquetípicos sobre la figura del padre (Frenzel) y del modo narrativo de Genette, explora la relación paterno filial en los cuentos "No oyes ladrar los perros" (1953) de Juan Rulfo y "A terceira margem do rio" (1962) de João Guimarães Rosa.

Para cerrar este número, el historiador Ildefonso Méndez Salcedo, en "Lolita Robles de Mora: Una vocación por el estudio, la enseñanza y la escritura", revisa la trayectoria de la escritora tachirensis Lolita Robles de Mora (1933-2013†), y recopila

sus publicaciones, las cuales abarcan tres vertientes: 1. Manuales de enseñanza, 2. Estudios y narraciones, y 3. Recopilaciones de leyendas. Esta investigación documental constituye un aporte para quienes deseen estudiar su obra.

El volumen incluye, además, una entrevista a Carmen Teresa Alcalde (docente, investigadora y escritora), realizada por Alexandra Alba. Continúa una sección de creación a través de un conjunto de poemas de María Milagros Sabetta Badra, María Victoria Salas, Laura Rosa Parra, Carlota Martínez y Ligia Álvarez.

La reseña del libro *De Platón a Moby Dick* de José Julián Martínez (2018), realizada por Jhoiner Parras, asimismo tenemos tres reseñas realizadas por Anderson Jaimes sobre los libros *El amante de los abismos* (2022) de Omau; *Tanabucá, aquí en cedro es alba* (2022), de Carlos Cruz Aceros; y *En cantos* (2022), de Freddy Araque.

Finalizamos el número con el informe de actividades del Seminario de Escritoras Venezolanas 2025, que coordina la profesora Marisol García Romero.

En conjunto, el número ofrece un panorama actualizado de la investigación literaria en Brasil, Venezuela y Latinoamericana, con especial atención a las escrituras de mujer, las relecturas del canon modernista, las literaturas periféricas y la experimentación genérica.

Agradecemos como siempre el apoyo institucional de la Universidad de Los Andes a través del Vicerrectorado Académico, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico de las Artes (CDCHTA), al repositorio Saber ULA, y a la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe del núcleo Táchira.

Camilo E. Mora Vizcaya

Marisol García Romero

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

*Sección monográfica:
Literatura brasileña y América Latina*

PREFACIO

Ausências e correspondências da literatura brasileira na América Latina – escritores do século XX

Ausencias y correspondencias de la literatura brasileña en América latina – escritores del siglo XX

*Quiero cantar la vida, quiero extender mis alas
hacia el espacio azul y cual condor salvaje
quiero subir, subir. . .
quiero quemar mis alas en el sol de la aurora
y quiero que mis cantos sean las profecías
del bello porvenir.*

J. D. Gómez Rojas, *Rebeldías líricas*¹

O presente dossiê visa refletir e fomentar a análise acerca de escritores/as brasileiros/as do século XX que participaram do sistema literário nacional – integrados ou mesmo à margem desse sistema – que, para além de terem contribuído na elaboração literária e em engajamentos políticos na nação, mantiveram variadas correspondências com a América Latina ou que, por impossibilidades diversas, estiveram ausentes na América Latina, mas que, dada a configuração de suas obras e de suas inquietações políticas, poderiam e podem, hoje, dialogar e ressignificar o contexto latino-americano. Nesse sentido, apresentamos agora uma pluralidade de artigos acadêmicos que se relacionam ao dossiê, considerando que uma parte significativa dos textos aqui apresentados também estão ligados a projetos acadêmicos em curso dos pesquisadores. Assim, entendemos que as reflexões postas neste dossiê não são definitivas e nem fechadas, pois constituem interesses compartilhados de pesquisas individuais e de grupo que, ao serem publicadas, tem o intuito de provocar a reflexão e o aprofundamento das mesmas.

1. Segunda edição, 1940, p. 29.



¿Cómo citar?

Marques, S. “Ausências e correspondências da literatura brasileira na América Latina – escritores do século XX”.
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 13-17.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Oswald de Andrade, escritor brasileiro reconhecido pela Literatura Brasileira, é revisto pelo pesquisador Sebastião Marques Cardoso, com o artigo “A biblioteca latino-americana Oswald de Andrade”. Nessa retomada, o pesquisador almeja recuperar, a partir das referências datadas do próprio autor, momentos e percursos na sua trajetória pessoal e literária, que demonstram um certo desvio de rota de projeto literário e político de forma intencional e gradativa. Como um escritor e intelectual singular, Oswald de Andrade irá paulatinamente se desvincular do eurocentrismo, que tanto exerceu influência sobre si e sobre o seu grupo brasileiro, e estabelecerá novas relações com autores/as da América Latina de forma intensa e bastante produtiva. O artigo de Sebastião Cardoso lança novas luzes sobre a fortuna crítica do autor, e propõe um diálogo mais profundo acerca das suas variadas relações com a literatura latino-americana.

Dos autores Áquila Gomes de Souza e Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto, o artigo “Jorge Amado e Pablo Neruda – entre o verbo e a revolução: notas sobre amizade, literatura, engajamento político e ideologia comunista” recupera, através de um levantamento panorâmico, os deslocamentos, as conexões e os legados profundos que o brasileiro Jorge Amado e o chileno Pablo Neruda deixaram para a cultura política e para a literatura na América Latina. Ao revistar esses escritores, os pesquisadores mostram, entre outras coisas, o imbricamento bastante complexo e emancipador entre imaginação política e criação literária. Diante desse cenário de meados do século XX, podemos traçar um panorama histórico e literário latino-americano, onde a literatura criativa e o engajamento político constituíam ferramentas solidárias na busca de uma nova expressão cultural, fundada numa coesão política local, que pudesse espelhar os anseios e as demandas seculares das classes mais oprimidas do Continente Sul.

O pesquisador João Batista Teixeira, no artigo “João Guimarães Rosa e Juan Rulfo – aproximações culturais entre *A hora e vez de Augusto Matraga* e *Pedro Páramo*” traz confluências relevantes da literatura latino-americana ao analisar e comparar os escritores Guimarães Rosa e Juan Rulfo. Para Teixeira, a aproximação vai além da tácita perspectiva mágica que recobre o universo ficcional dos autores. O que une com mais força o imaginário do brasileiro Rosa e do mexicano Rulfo, ainda segundo Teixeira, é a natureza errante e itinerante dos perfis dos personagens elaborados. Estes, por sua vez, são muito bem estudados e detalhados no texto do pesquisador. Dito isso, o artigo de Teixeira é um convite à leitura de uma literatura latino-americana carregada de sentidos e de imaginários que se cruzam e se mesclam rizomaticamente.

Com “*Tipuana* (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira: espaço ficcional e vivências marginalizadas na novela social brasileira”, Dênis Moura de Quadros faz uma análise sensível e profunda da representação do espaço, da identidade e da cultura negra no Brasil. A partir da atenta leitura da obra *Tipuana*, de Maria da Silveira, o pesquisador percorre e reflete sobre as senhas literárias da memória, da violência e da resistência presentes no livro. Este, sob o olhar de Quadros, constitui, ao final, numa singularidade que, como imagem alegórica, informa e traduz a situação das comunidades negras de toda América Latina. A análise é, sobretudo, um convite aberto e necessário à leitura da literatura afro-latina contemporânea.

Em “*Casa de alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus: as turbulências de estar na sala de visitas”, as pesquisadoras Eliana Pereira de Carvalho e Lara Oliveira Pereira fazem uma apresentação da literatura de Carolina Maria de Jesus e, no recorte da pesquisa proposta, estudam, em seguida, as relações e tensões do espaço da cidade em face dos descolamentos, trânsitos ou mudanças da personagem/escritora. A mobilidade urbana, entendida igualmente como mudança social, opera também como um catalizador de novas percepções, sentimentos, desilusões, indagações e ressignificações diversas por parte do discurso narrativo. Ao tomarem como referência a obra *Casa de alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus, as pesquisadoras pontuam os limites e desafios da população pobre e negra frente à mobilidade territorial e social no Brasil.

Com “Pseudo-subversão feminina em *O escravo*, de Carolina Maria de Jesus”, as pesquisadoras Ângela Viana de Sousa Silva e Eliana Pereira de Carvalho retomam o perfil da escritora Carolina Maria de Jesus como ficcionista, mulher, negra e voz da subalternidade no quadro da colonialidade à brasileira. Em contraste ao contexto de “democracia racial” à época da escrita do romance *O escravo*, Ângela Viana de Sousa Silva e Eliana Pereira de Carvalho entram na intimidade da família brasileira ao analisar e refletir sobre como Carolina Maria de Jesus expõe heranças, crenças, fissuras e contradições sociais e de valores culturais que permeiam as relações afetivas, de gênero, de raça e materiais no círculo interno da família. Nesse sentido, acreditamos que o artigo das pesquisadoras mencionadas reforça a necessidade em perceber a literatura de Carolina Maria de Jesus como busca prioritária, sobretudo aos leitores latino-americanos que ainda não a conhecessem, para entender a sociedade brasileira vista e imaginada “pelos de baixo”.

A pesquisadora Patrícia Lopes da Silva, no artigo “Exclusão e fracasso da representação: *A hora da estrela* no diálogo latino-americano”, faz uma releitura de uma obra emblemática da literatura brasileira, escrita por Clarice Lispector, com a

intenção de dar visibilidade às relações entre representação e forma literária. Para além da marcação do perfil da personagem romanesca, Patrícia Lopes da Silva faz ponderações pertinentes sobre o modo como representá-la, e isso, no romance analisado, gera uma intencional quebra de expectativa em relação à apreensão da representação propriamente dita. Essa tensão na forma permite a Clarice Lispector mostrar a opacidade do ser, ou seja, a diferença da personagem sem, entretanto, “dizê-la” ou representá-la. Enfim, a partir da leitura crítica de Patrícia Lopes da Silva, podemos permear a natureza particular e fortemente auto-reflexiva da escrita de Clarice Lispector.

O artigo “Da estrela ao mulungu: a reconfiguração de Macabéa em Conceição Evaristo” é um exercício de intertextualidade e de análise comparada. Os pesquisadores Renata Maria Araújo Silva e Sebastião Marques Cardoso observam que o texto literário de Conceição Evaristo opera num horizonte de expectativas da recepção literária à margem do cânone literário hegemônico, mas sem deixar de fazer referência a ele. Esse diálogo tenso, mas ao mesmo tempo legitimador da tradição literária brasileira, organiza elementos intertextuais que são preenchidos por fluxos e repertórios da literatura negra brasileira. Assim, por exemplo, a personagem de Clarice Lispector é reimaginada por Conceição Evaristo, o que, para além de suplemento à literatura, cria uma circularidade da leitura da literatura muito pertinente, inclusiva e necessária.

O romance histórico contemporâneo brasileiro é objeto de análise dos pesquisadores Elane da Silva Plácido e Carlos Magno Gomes. Estes abordam a obra *Desmundo*, de Ana Miranda, no artigo intitulado “Os deslocamentos femininos no romance histórico de Ana Miranda”. Procurando estabelecer a epistemologia selecionada à perspectiva da obra, ou seja, sob a capa da narrativa ficcional histórica contada por uma mulher, com uma narradora mulher e sobre demais mulheres, os pesquisadores procuram dar visibilidade à história da colonização brasileira vista por mulheres com a intencionalidade de reforçar a crítica sobre a colonização e sobre a realização matrimonial. Nessa análise, a representação da subjetividade da mulher aparece ficcionalizada sob o pano histórico da colonização. A nosso ver, o contexto da obra analisada dialoga com a realidade da colonização latino-americana, onde as mulheres sofreram várias formas de silenciamento.

No encerramento desta apresentação, agradecemos a acolhida da Revista *Contexto* – ULA – que, através do editor responsável e de sua equipe nos apoiou na realização deste dossiê. Agradecemos também os pesquisadores que aqui apresentaram seus textos, pois representam variados grupos e instituições de pesquisa. E, para finalizar, louvamos o empenho dos membros da Associação

PODES, que se engajaram na divulgação da proposta deste dossiê e que também ofereceram seus textos para análise e apreciação. Isso posto, esperamos com a publicação desta seleção de textos uma contínua contribuição para pesquisadores, professores e alunos que têm como horizonte o interesse em fomentar e buscar uma aproximação cada vez maior das literaturas, das artes e das culturas no quadro geral da América Latina.

Prof. Dr. Sebastião Marques Cardoso
Fevereiro de 2026, Cidade do Natal (RN – Brasil)

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024 / Pintura sobre tela / 48 x 44 cm

Artículo

A biblioteca latino-americana Oswald de Andrade La biblioteca latinoamericana Oswald de Andrade The Oswald de Andrade Latin American library

Sebastião Marques Cardoso¹

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Brasil

sebastiaomarques@uern.br

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Resumo: Oswald de Andrade (1890-1954) é um autor da literatura latino-americana de expressão em Língua Portuguesa do Brasil. Esse escritor é mais lembrado, especificamente no contexto da história da literatura brasileira, como um ícone do Modernismo [Vanguardas Literárias, na perspectiva crítica hispano-americana], a partir dos anos 20 do século XX. Essa participação de Oswald de Andrade no movimento modernista brasileiro o consolida como um articulador, um intelectual e um escritor que organiza, pensa e cultiva uma literatura que contesta o Ocidente e às elites letradas nacionais. Em face desse enfrentamento político e estético do escritor à colonialidade e às condições particulares nacionais, os estudos brasileiros focam majoritariamente a relação de Oswald com a Europa e também com a situação nacional. Para além disso, quando nos debruçamos sobre os esparsos escritos de Oswald, sobretudo, do Oswald de Andrade como jornalista e memorialista, notamos que o escritor paulista buscou aproximação também com a América Latina e estabeleceu contatos relevantes e talvez muito reveladores de seu percurso de intelectual e de escritor. Isso posto, vamos, neste texto, de forma panorâmica e breve, trazer a “biblioteca” latino-americana de Oswald de Andrade. Assim, propomos, como suplemento à crítica existente sobre o autor, tratar do Oswald de Andrade no quadro da literatura e da política latino-americana a partir de suas próprias fontes.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; literaturas Latino-americanas; diálogos Sul-Sul; história e crítica literária do século XX; releituras críticas do Modernismo brasileiro.

1. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente permanente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE-FALA) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). É presidente e membro fundador da Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no ensino, na cultura, nas literaturas e nas artes Sul-Sul (PODES). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2296-3062>.

¿Cómo citar?

Marques, S. “A biblioteca latino-americana Oswald de Andrade”.
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 19-38.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumen: Oswald de Andrade (1890-1954) es un autor de la literatura latinoamericana en lengua portuguesa, de Brasil. Este autor es recordado, específicamente en el contexto de la historia de la literatura brasileña, como un ícono del modernismo (vanguardias literarias, desde la perspectiva crítica hispanoamericana) a partir de los años veinte del siglo XX. Su participación en el movimiento modernista brasileño lo consolidó como articulador, intelectual y escritor que organizó, pensó y cultivó una literatura que cuestiona al Occidente y a las élites letradas nacionales. Ante este enfrentamiento político y estético del escritor con la colonialidad y las condiciones nacionales particulares, los estudios brasileños se centran principalmente en la relación de Oswald con Europa, así como con la situación nacional. Además, al detenernos en los escasos escritos de Oswald, sobre todo en los de Oswald de Andrade como periodista y memorialista, observamos que el escritor paulista también buscó acercarse a América Latina y estableció contactos relevantes que quizás resulten muy reveladores de su trayectoria como intelectual y escritor. En este texto, presentaremos de forma panorámica y breve la «biblioteca» latinoamericana de Oswald de Andrade. Así, como complemento a la crítica existente sobre el autor, proponemos tratar a Oswald de Andrade en el marco de la literatura y la política latinoamericanas a partir de sus propias fuentes.

Palabras clave: Oswald de Andrade; literaturas latinoamericanas; diálogos Sur-Sur; historia y crítica literaria del siglo XX; reinterpretaciones críticas del modernismo brasileño.

Abstract: Oswald de Andrade (1890–1954) was a writer of Latin American literature in the Brazilian Portuguese language. He is best remembered in Brazilian literary history as a Modernist icon (Literary Avant-garde from a Spanish-American critical perspective) from the 1920s onwards. His participation in the Brazilian modernist movement established him as an intellectual and writer who organized, reflected on, and cultivated a literature that contests the West and national literary elites. Given the writer's political and aesthetic confrontation with colonialism and specific national circumstances, Brazilian studies mainly focus on Oswald's relationship with Europe and the national situation. Furthermore, an examination of Oswald de Andrade's sparse writings as a journalist and memoirist reveals that the São Paulo writer sought to establish ties with Latin America, forging important contacts that shed light on his career as an intellectual and writer. In this text, we will provide an overview of Oswald de Andrade's Latin American 'library'. Therefore, as a supplement to existing criticism of the author, we propose addressing Oswald de Andrade in the context of Latin American literature and politics, based on his own sources.

Keywords: Oswald de Andrade; Latin American literature; South-South dialogues; 20th-century literary history and criticism; critical reinterpretations of Brazilian modernism.

Introdução ou a biblioteca escolar Oswald de Andrade

Em suas memórias, *Um homem sem profissão* (1990), Oswald de Andrade [1890-1954] relembra como foram os seus primeiros contatos com a literatura como leitor e também como escritor iniciante. No âmbito escolar, o perfil de leitor e de escritor começa a se desenhar, através do gosto pela literatura e pela escrita, tendo, como mediador, um professor de literatura que, segundo o próprio Oswald, decidiu, naquele momento, sua vida intelectual e também na tomada de decisão em apostar na carreira como escritor.

Foi nesse período que, certa vez, esse professor, teceu um elogio à vocação literária de Oswald, e pediu, assim, para que Oswald lesse o escritor francês Víctor Hugo, em especial *Os Miseráveis*. Nessa sugestão, percebemos, com isso, uma inclinação maior à questão social da literatura, e que, por sua vez, Oswald, como escritor que iria se tornar, jamais abandonou. Oswald Andrade cultivou e experimentou variadas formas e estilos literários, mas, em todas essas realizações, ora com mais evidência, ora com menos evidência, sempre denunciou a opressão social e sempre usou a forma literária como crítica cultural. Para Oswald, o fazer literário não está desvinculado do fazer ético e do político. Segundo o relato do próprio Oswald, a leitura de Hugo “bateu na tecla íntima” que ele “alimentava em relação à questão social” (Andrade, *Um homem...*, p. 55).

Entretanto, pelo que contam suas memórias, Oswald não foi um “bom” leitor eurocentrado. Ele, desde o princípio, mostrava ser “mau” leitor, no sentido “antropofágico” que o próprio Oswald vai definir anos mais tarde, ou um leitor dissimulado, pois confessa que sabotou certos autores europeus, ainda que os ostentava na sua primeira biblioteca: “Comecei a fazer minha tímida biblioteca, onde coloquei um volume de Júlio Diniz intitulado “Uma família inglesa”, que aliás nunca li” (Andrade, *Um homem...*, p. 55). Essa personalidade livre, dissimulada, irônica e irreverente será também uma de suas marcas na vida artística e intelectual que irá percorrer.

No meio familiar, foi a mãe de Oswald, Inês Henriqueta Inglês de Souza Andrade, que convence o pai, José Oswald Nogueira de Andrade, a subsidiar a educação literária do filho. E, assim, Oswald se torna um frequentador e comprador

da Casa Garraux, uma grande livraria da cidade de São Paulo na época, onde, neste ambiente livreiro, vai conhecer seu futuro editor, José Olympio. Assim, o pequeno leitor Oswald de Andrade vai construindo sua biblioteca imaginária na medida em que vai estreitando laços com o meio editorial ainda incipiente da cidade de São Paulo.

Em síntese, a primeira biblioteca escolar de Oswald de Andrade foi, majoritariamente, composta por literatura ocidental, pois partia da literatura clássica, grega, até chegar às peças de teatro de Shakespeare e de Maurice Maeterlinck. Nesse período, Oswald cita a leitura também de autores tais como Eça de Queirós, Anatole France, Octave Mirbeau e o russo Dostoiévski. Nesta plêiade, aparece como leitura inusitada a referência ao filósofo e poeta alemão Friedrich Nietzsche. Oswald lê *Zaratustra*, de Nietzsche, e *O idiota*, de Dostoiévski, aos 20 anos, no ano de 1910 (Andrade, *Os dentes...*, p. 121). Sua crítica à modernidade/civilização europeia dialoga com os livros que leu e mais valorizou: “O civilizado em geral, e, particularmente, o produto do que denominamos Civilização Ocidental, falhou, e falhou completamente, em todos os sentidos. [...] Inútil é prosseguir na desenfreada carreira para o nada, corrida que só levará para a extinção total e inevitável da espécie” (Andrade, *Os dentes...*, p. 212.). Como um estrangeiro no universo da modernidade que não lhe pertencia, Oswald reforçou sua desconfiança sobre a relevância do Ocidente, lendo os próprios ocidentais, num primeiro momento. A partir daí, para se contrapor à “desenfreada carreira para o nada”, buscou rotas imaginárias alternativas de pensamento e de expressão cultural e artística.

Percorrido o tempo da formação de leitor e de escritor, tendo tido uma vasta trajetória literária consolidada, Oswald considera que Dostoiévski e Nietzsche foram os autores que mais exerceram impacto na sua formação intelectual: “Eu sempre fora um rebelado, um estranho leitor de Dostoiévski, que ligava à prepotência de Nietzsche”. (Andrade, *Um homem...*, p. 78). Dito isso, a formação leitora inicial de Oswald de Andrade foi marcada pela leitura da literatura que vinha do Ocidente. Contudo, percebemos que a relação que Oswald estabeleceu com essa literatura foi mais de conflito do que de veneração pura e simples. E Oswald, ao resumir, na fase madura, o legado dessa leitura, aponta para a contribuição inegável de autores, à sua época, que se rebelaram de forma veemente e corrosiva à modernidade ocidental. Para ele, os livros no geral podem marcar uma certa idade cultural de formação, mas, quando se cristaliza o pensamento, não há mais livros “marcantes”; em vez disso, haverá “bons ou maus livros” (Andrade, *Os dentes...*, p. 121). O escritor já estabelecido se soma aos “bons livros” e critica “os maus livros”, completando o ciclo da tarefa crítica.

Para Oswald, ainda que a leitura possa influenciar a escrita de um autor, o sentimento íntimo de ser escritor não é constituído exteriormente, mas é algo que surge a partir de si: “A gente é escritor porque assim nasce. A produção literária é sempre uma satisfação íntima. Não tenho nenhuma ilusão de glória nem de fortuna. Literatura não dá nada disso no Brasil. Mas a consciência do dever cumprido satisfaz amplamente” (*Os dentes...*, p. 251). Nesse sentido, Oswald não se tornou escritor porque leu inicialmente os ocidentais, porque queria reconhecimento imediato ou porque via ganhos com a literatura. O que o depoimento de Oswald aponta é a natureza opaca da identidade do escritor, uma certa propensão à escrita ou ao fazer artístico que opera de forma independente ao meio, mas em contraste ao meio: o escritor aparece como irrupção de vontade ou potência estética anárquica (sem uma norma ou um padrão definido) ao meio constituído. Essa potência estética anárquica vai se manifestar em variados projetos literários do autor e vai se constituir também, através dos manifestos, na indicação de manuais de insubordinação política, cultural e estética.

Primeiras notas sobre a cartografia literária latino-americana: trânsitos do modernismo brasileiro e às vanguardas literárias latino-americanas

Em entrevista no *Diário de São Paulo*, de dezembro de 1954 (Andrade, *Os dentes...*, p. 250), Oswald de Andrade relaciona a Semana de Arte Moderna, de 1922, com outras realidades literárias na América Latina, em especial, com o campo literário argentino. Nessa relação, lembra de seu contato, inclusive pessoal, com Oliverio Girondo [1891-1967], poeta, escritor e pintor argentino que se ligou ao movimento espanhol vanguardista Ultraísmo, com obras como “Veinte poemas para ser leídos en el tranvía” e “Espantapájaros”. Ele também foi um importante animador do movimento ultraísta, influenciando diversos poetas argentinos da geração seguinte. Na biblioteca pessoal de Oswald, Jorge Luís Borges, um representante do Ultraísmo na Argentina, foi também uma referência literária de grande importância. Machado de Assis, no Brasil, e Borges, na Argentina, constituem para Décio Pignatari duas figuras que ocuparam o espaço “pensamental” latino-americano: o primeiro na América Hispânica e o segundo no espaço brasileiro, em língua portuguesa do Brasil. E, junto a Borges e Machado, a literatura de Oswald também dialoga diretamente com eles, na avaliação crítica de Pignatari (in Andrade, *Um homem...*, p. 9). Borges, Machado e Oswald são identificados pelo crítico como exemplos de “escritores-pensadores”.

Em inícios dos anos 40 do século XX, Oswald de Andrade publica de modo avulso textos sobre assuntos diversos nos jornais locais e, logo depois, os publica em livro em 1945, sob o título *Ponta de Lança*. Um dos textos, “Sol da meia-noite” (p. 81) traz uma discussão bastante pertinente sobre como Oswald de Andrade via a América Latina e sua possível relação com a Europa daquele momento. A vitória sobre o nazifascismo criou uma expectativa de ventos libertários pela América Latina: “Pela liberdade, nós também, os da América, somos capazes de dar vida. Toda a história rica, dramática e colorida na América Latina, está coriscada de gestos libertários” (Andrade, *Ponta de Lança*, p. 84). No entanto, mais adiante, Oswald adverte que essa América Latina tem sido vítima de *complots* imperialistas que atrasam o progresso humano e impedem o desenvolvimento pleno das civilizações do Sul. Diante desse cenário, a guerra europeia serviu, segundo Oswald, como motor para impulsionar no intelectual latino-americano a continuidade e o desfecho das lutas de libertação do Sul.

Nesse sentido, o escritor-pensador latino-americano devia dirigir o seu olhar para a América Latina e, através de variados modos de interação nessa zona, criar vínculos de imaginação e de engajamentos políticos que pudessem conduzir todo o continente Sul rumo à emancipação cultural, política e econômica. Para Oswald, ainda que tivesse havido a derrota nazifascista, o Sul poderia contribuir na educação europeia, sob pena da volta dessas mesmas correntes ocidentais de pensamento: “A Alemanha racista, purista e recordista precisa ser educada pelo nosso mulato, pelo chinês, pelo índio mais atrasado do Peru ou do México, pelo africano do Sudão” (Andrade, *Ponta de Lança*, pp. 83-84). A perspectiva de Oswald, neste trecho, não se confunde com a ideia de “democracia racial” (Gilberto Freire), aliás, em evidência no período, mas no próprio constructo que Oswald de Andrade defendia: a antropofagia cultural. Na ideia de “mulato” existe essa inscrição de mistura e de relação que não admite pureza alguma ou qualquer fechamento de pensamento. De outro modo, uma civilização sem metafísica e natural poderia ensinar o sujeito a ser livre e não cair novamente no totalitarismo das ideias, pois a contribuição da educação indígena que o escritor paulista percebeu no Sul (*Os dentes...*, p. 182), por exemplo, ensina a pensar à céu aberto e em sintonia com a natureza: “precisamos [...] desvespuciar e descolombizar a América [...]. Os índios eram sereníssimos, absolutamente ametafísicos” (Andrade, *Os dentes...*, p. 182). Isso posto, o sujeito descolonizado do Sul serviria, assim, como bússola e complemento às lutas de libertação do Norte e, de igual modo, as lutas que derrotaram o nazifascismo se somariam como complemento às lutas do Sul.

A educação pelos do Sul passaria, pelo viés da teia de Oswald, desde a interação inicial com Gironde até chegar em Pablo Neruda [1904-1973]. Nesse intervalo, podemos destacar na biblioteca Oswald de Andrade os seguintes autores: o cubano Nicolás Guillén Batista [1902-1989], a chilena Gabriela Mistral [1889-1957], o espanhol estudioso do campo latino-americano Juan Uribe Echevarría [1908-1988], a argentina María Rosa Oliver (María Rosa Lucía Oliver Romero, 1898-1977), o argentino Ricardo Güiraldes [1886-1927], o venezuelano Rómulo Gallegos Freire [1884-1969], o colombiano José Eustasio Rivera [1888- 1928] e o mexicano Mariano Azuela [1873- 1952]. As referências e citações esparsas de Oswald de Andrade sobre os autores elencados que acabamos de destacar acima são diversas e não correspondem à mesma atenção dada pelo autor para cada um deles. Alguns autores, como Oliverio Gironde e Pablo Neruda têm, textualmente, mais citações e comentários na crítica e na memória de Oswald. Os demais figuram mais como referências de ocasião ou para ilustrar uma rápida opinião. A seguir, trataremos dos principais autores hispano-americanos, Gironde e Neruda, que mais ocuparam a imaginação de Oswald no contexto latino-americano e, com relação aos menos citados, vamos apenas localizá-los e contextualizá-los brevemente na sua esparsa produção jornalística.

Notas sobre as literaturas latino-americanas no discurso crítico de Oswald de Andrade: passagens

Na coluna “Telefonema”, publicada em agosto de 1953, no jornal *Correio da Manhã* de São Paulo, Oswald de Andrade, através de sua capacidade de síntese e ironia, que lhe era habitual, supera a ideia de cronista superficial na crítica da cultura e da política do momento. O que percebemos é uma tomada de consciência instantânea sobre algo, sobre algum grupo ou mesmo algo de si mas, logo, descontinuado em textos seguintes. Essa ocasionalidade registrada não diminui, entretanto, a importância dos *insights* oswaldianos, dada a peculiaridade de pensamento que o caracteriza: imagético, instantâneo, sintético e contingente. Foi, nesta circunstância, que Oswald trouxe ao contexto brasileiro a figura do poeta Nicolás Guillén Batista.

Ao relatar a inauguração de um novo salão literário na cidade de São Paulo, Oswald de Andrade comenta que o salão, na sua programação, visa receber escritores e poetas tanto nacionais quanto estrangeiros. E um dos estrangeiros

recebido pelos anfitriões Carmen Dolores e o escritor Mário Donato foi o poeta afro-cubano Guillén: “Assim, Nicolas Guillén foi hóspede do casal num coquetel” (Andrade, *Telefonema*, p. 388). Essa eventualidade da passagem de Guillén à cidade de São Paulo constituiu um motivo para Oswald avaliar a situação da literatura feita no Brasil daquele momento e, ao mesmo tempo, sugerir a leitura do poeta cubano, inclusive, como uma inspiração para a escrita literária nacional. Sobre a literatura nacional, Oswald aponta nesta crônica, intitulada “Um salão”, que gerações de escritores brasileiros estão representados nesse novo espaço. Junto à geração dos modernistas de 22 que resistem, e o próprio Oswald se inclui nessa geração, ele, com sua ironia fina, alega que ali os “franguinhos de Orfeu” também frequentam. Oswald chama de “franguinhos” os escritores mais recentes alinhados à corrente literária ainda ligada a Revista Orpheu, periódico luso-brasileiro que, no passado, expressou o modernismo português.

A literatura de Nicolás Guillén traz um componente de renovação estética para a América Latina que chama a atenção de Oswald, em contraste com os “franguinhos” eurocentrados brasileiros. No livro de poemas *El son Entero*, publicação de 1947, Guillén afirma a beleza e a resistência do povo cubano diante da luta contra o colonialismo, como podemos perceber através das estrofes no seguinte recorte:

El hombre de tierra adentro
está en un hoyo metido,
muerto sin haber nacido,
el hombre de tierra adentro.
Y el hombre de la ciudad,
ay, Cuba, es un pordiosero:
anda hambriento y sin dinero,
pidiendo por caridad,
aunque se ponga sombrero
y baile en la sociedad.
(Lo digo en mi son entero,
porque es la pura verdad.)

Hoy yanqui, ayer española,
sí, señor,
la tierra que nos tocó,
siempre el pobre la encontró
si hoy yanqui, ayer española,
¡cómo no!
¡Qué sola la tierra sola,
la tierra que nos tocó! (Guillén, p. 4).

A poesia de Guillén localiza o sujeito latino-americano, dá-lhe expressão e denuncia a opressão que vem de fora. Essa literatura, sem abandonar o gosto estético, exige eticamente uma posição política do leitor, e segue a mesma linha de uma literatura de crítica social presente também na literatura de Jorge Amado feita à época e do romance de 30 do Nordeste Brasileiro, tendo Graciliano Ramos, talvez, como um dos maiores expoentes dessa literatura. Desse modo, as literaturas do Sul, aqui Sul como metáfora geopolítica e mental que se diferencia dos povos do Norte (brancos, colonizadores e cristãos), podem dialogar, redenominando paisagens e seres dentro de seu próprio espectro.

No livro *Ponta de Lança*, Oswald de Andrade afirma que a América Latina produziu dois grandes poetas: Guillén e Neruda (p. 85). Essa avaliação coloca Guillén, juntamente com Neruda, como um dos autores favoritos de sua biblioteca, que foi influenciado tanto quanto Oswald pelas vanguardas europeias dos anos 20, e que, mesmo assim, não perdeu de vista a vida e a expressão local, como a hibridez da formação étnica do lugar, a identidade nacional de seu país e a sensibilidade às desigualdades sociais. Convém ressaltar que Oswald tinha um interesse também pela questão do negrismo e da negritude. Os escritores latino-americanos, sob denominações diversas, tais como poesia afro-cubana, poesia afro-antilhana, poesia negra, poesia mulata, poesia negróide ou mesmo poesia negrista decantaram a poesia negrista e impulsionaram, guardadas as proporções, a negritude na América Latina.

Nessa ocasião, Oswald de Andrade procurou pontuar as diferenças entre uma arte negra de olhar europeu —negrismo— e uma arte negra —negritude— feita por negros ou por escritores em espaços mestiços:

Em 1923, ao proferir uma conferência na Sorbonne, Oswald de Andrade constata que, se para o europeu o negro não passa de um elemento exótico, para os brasileiros “o negro é elemento realista”. Poucos anos depois, o crítico uruguaio Alberto Zum Felde (1889-1976) faria afirmação semelhante: “[...] o negro é exótico na França, mas aqui na Prata, ele é nativo; é tão nativo daqui quanto o índio ou o gaúcho” (Jorge Schwartz, p. 580).

Diante da realidade latino-americana, vemos que a pauta do negrismo é questionada e deslocada pelos intelectuais do Sul, e começa haver um apoio e uma compreensão cada vez maior para as manifestações de uma literatura identificada à negritude, propriamente dita.

De volta ao texto de *Telefonema*, agora datado em 1946, Oswald de Andrade traz Gabriela Mistral:

(De São Paulo) — Nunca consegui encontrar Gabriela Mistral. Toda vez que a procurei em Niterói ela estava em Petrópolis e quando subia a serra para vê-la ela atravessa a baía. A poetisa morou na Itália, eu também. E lá também nunca nos vimos.

Mas agora, a propósito justamente da Itália, nosso encontro foi perfeito. Ela talvez esteja em Stockolmo recebendo o Prêmio Nobel e eu nesta São Paulo grevista que terminou o ano sem bondes nas ruas. Mas o seu grito chegou até aqui. É um grito mais que humano, é um grito humanista. Gabriela Mistral quer salvar a Itália e socorre-se das vozes dos intelectuais, dos escritores e dos artistas, para uma campanha que suste não o castigo destinado com justiça ao fascismo, mas o que dele possa resultar de ruinoso para a terra de Giordano Bruno. (Andrade, *Telefonema*, pp. 127-128).

Oswald comenta a capacidade de Gabriela Mistral falar de uma Europa, mais notadamente da Itália, recém saída do fascismo. Para Oswald, ela foi uma ótima interlocutora dos intelectuais humanistas e uma grande representante das vozes do Sul. Em outra ocasião, agora sobre o início da carreira diplomática do poeta brasileiro Vinicius de Moraes nos Estados Unidos, Oswald lembra que, em Los Angeles, Vinicius poderá conhecer Gabriela Mistral, certamente em posto diplomático do Chile no mesmo país: “Vai para Los Angeles, onde estará ao lado de

uma outra grande expressão da literatura latino-americana — Gabriela Mistral”. (Andrade, *Telefonema*, p. 167). Essa citação corresponde, num confronto de datas, a um texto escrito meses depois de Oswald ter conhecido pessoalmente Gabriela Mistral na Itália.

Ponta de Lança, livro que reúne artigos e conferências de Oswald de Andrade escritos durante 1943 e 1944, traz, para o crítico Mario da Silva Brito, um Oswald de “inteligência perturbadora, intranquila, inconformada e rebelde” (p. 26). E essa inteligência inquieta está motivada também em “abrir horizontes para o descortino de uma civilização mais humana, fraterna e justa, aqui [no Brasil] e lá fora” (p. 26). Ou seja, Oswald busca a integração de todas as inteligências e artes do mundo na construção de uma alternativa ao mundo ocidental. E sua reflexão se aprimora quando, no artigo “Sol da Meia-noite” (Andrade, *Ponta de lança*, p. 81) faz um juízo crítico da Europa no momento e se volta para a América Latina:

Nada podemos esperar da Europa europeia, para onde vivemos por tanto tempo voltados, com a luz de Paris em nossos espíritos. Foi uma época que terminou. Tínhamos pelo latino-americano um desprezo que participava do conhecimento de nós mesmos, de nossos pobres recursos civilizados, perdidos no esmagamento de uma fiança torpe ligada à fome dos imperialismos (Andrade, *Ponta de lança*, p. 85).

Na nova cartografia latino-americana, além de Guillén, Mistral, Gironde e Neruda, Oswald de Andrade vai lembrar *en passant* de alguns outros. O conhecimento de Oswald de Andrade sobre a literatura hispano-americana nos anos 40 poderia ser bastante limitado, em face, justamente, daquilo que o próprio Oswald acusava na intelectualidade brasileira. Suas relações com a América Latina ocorriam, entretanto, em face de sua atividade de jornalista, de escritor e como alguém que podia viajar à Europa, e lá, na Europa, poder se encontrar com diferentes escritores do Sul também de passagem. Ainda que o escritor paulista raramente tenha viajado pelos países da América Latina, salvo exceção, para o Uruguai, é provável que Oswald tenha se interessado pela América Latina justamente por sua carreira profissional e por sua condição de escritor.

Par além desse conhecimento através das relações que Oswald de Andrade mantinha no meio jornalístico e literário com os autores hispano-americanos, é

possível que Oswald tenha utilizado também o livro *La novela de la revolución mexicana y la novela hispanoamericana actual*, de 1936, de Juan Uribe Echevarría como uma de suas referências. Esse pesquisador e escritor chileno, mas nascido na Espanha, pode ter sido uma referência importante no interesse de Oswald de Andrade em conhecer mais profundamente a literatura hispano-americana: “A presença de um escritor como o chileno Juan Uribe (Juan Uribe Echevarría), que está entre nós, basta para nos dar uma ideia do que representa a cultura nova da América Latina” (Andrade, *Ponta de Lança*, p. 85). Outros autores vão figurar na lista de Oswald, com suas respectivas obras: Ricardo Güiraldes, com *Don Segundo Sombra* (1926); Rómulo Gallegos, com *Doña Bárbara* (1929); José Eustasio Rivera, com *La Vorágine* (1924), e Mariano Azuela, com *Los de Abajo* (1915). Para finalizar, Oswald considera também a importância de María Rosa Oliver (María Rosa Lucía Oliver Romero) no contexto latino-americano, como uma das intelectuais e escritoras que representam a nova América.

Oliverio Girondo e o movimento de vanguarda literária argentino

Do período modernista de Oswald de Andrade, Oliverio Girondo foi um interlocutor e um autor latino-americano que Oswald teve muita proximidade, como confessa em entrevista em *Os dentes do dragão*: “— Tivemos nessa época [do movimento modernista] o Oliverio Girondo, meu amigo pessoal. [...] Na argentina houve ainda o *Martin Fierro* [periódico do grupo modernista argentino], mas de caráter nacionalista, sem a extensão da rebeldia brasileira” (Andrade, p. 250). Na avaliação de Oswald, o movimento modernista brasileiro foi mais abrangente e aberto ao contexto latino-americano, e o argentino Girondo foi, supostamente, percebido por Oswald como um intelectual e escritor que soube “abrasileirar-se”, ou seja, que conseguiu traduzir as expectativas de um amplo e diverso campo de experiências estéticas e de pensamentos a partir da América Latina, tendo, inclusive, o espaço da cultura brasileira como *locus* de representação.

Da presença de Girondo no Brasil, poeta conhecido por ter contribuído na trajetória de periódicos importantes argentinos com as propostas do Ultraísmo, podemos destacar, como ilustração, uma forma poética de vanguarda retirada de seu primeiro livro, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), onde as almas brasileira e argentina se misturam para expressar uma identidade latino-americana:

Rio de Janeiro

La ciudad imita en-cartón, una ciudad de pórfido.

Caravanas de montañas acampan en los alrededores.

El “Pan de Azúcar” basta para almibarar toda la bahía...

El “Pan de Azúcar” y su alambre carril, que perderá el equilibrio por no usar una sombrilla de papel.

Con sus caras pintarrajeadas, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo, para que las palmeras les den un golpe de plumero en la azotea.

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta.

¡Siete veces al día, se riegan las calles con agua de jazmín!

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos árboles que se tragan los chicos que juegan al arco en los paseos. Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda; negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía.

Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.

Río de Janeiro, noviembre, 1920 (Girondo, p. 48).

O poema acima, altamente imagético, elabora uma pintura viva da paisagem do Rio de Janeiro, com todas as coisas juntas: montanhas, o Pão de Açúcar e seu trilho, os prédios e as palmeiras ao redor, o sol e consequentes metonímias de mulheres e homens, águas e cheiros diversos, crianças e indivíduos negros. Tudo isso, reunido em movimento, em cores e cheiros, constituem a paisagem visual carioca. Nesse poema, o “gaúcho perfeito”, como Oswald definiu Gironde certa vez, faz um quadro vibrante da vida latino-americana, em especial, da particularidade brasileira.

Nesse sentido, ou seja, levando em consideração a confluência de tendências estéticas e políticas entre os autores, Oswald afirma: “Oliverio Gironde é um mosqueteiro de 22. Enquanto nós aqui fazíamos a *Semana* turbulenta [...] — Gironde e seus companheiros de *Martín Fierro* levavam a alma autêntica da Argentina para os mesmos rumos expressionais donde sairia a fala nova” (Andrade, *Ponta de Lança*, p. 85). Essa avaliação de Oswald de Andrade indica que a *Semana* de 22 e o movimento vanguardista argentino guardam pontos em comum e que Oswald estava bastante atento a isso.

Para Jorge Schwartz, Gironde foi, juntamente com Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes, um dos autores argentinos mais importantes produzidos a partir das revistas de vanguarda argentinas dos anos 20, do século XX (p. 201).

De todas as revistas dos anos 20, a mais importante foi sem dúvida *Martín Fierro* (1924-1927), pela fecundidade de suas polêmicas, pela introdução e valorização do novo, pela difusão nacional e internacional do periódico, enfim, por ter ajudado a criar a “nova sensibilidade” numa época em que, como afirmou Gironde, “aqui no sucede nada” (Schwartz, p. 203).

Assim propuseram as revistas literárias argentinas, como as brasileiras da época: sair do provincianismo literário e de pensamento, e buscar um diálogo mais amplo com as tendências mais contemporâneas que visavam o reforço da expressão e da representação das comunidades latino-americanas.

Após o período modernista da fase de 22, Oswald de Andrade estreita os laços com Gironde, e vê cada vez mais confluências estéticas e políticas com o escritor argentino:

Agora mesmo, acabo de levar à estação o casal argentino Oliverio Gironde. E nesse gaúcho perfeito, como em sua suave companheira Nora[h] Lange, senti que os intelectuais conseguem nas horas de suspeição estender os braços por cima dos interesses oportunistas. Outro seria o panorama americano, se conhecêssemos melhor as letras que produzimos, numa mesma expressão de virilidade nova e de terra acordada e num secular anseio de libertação” (Andrade, *Ponta de lança*, pp. 84-85).

No trecho acima, Oswald reforça o grau de simpatia e de confluência de perspectivas estéticas e políticas com o autor argentino em visita ao Brasil. Em 1943, recém-casado com Norah Lange, Gironde passa por 6 meses no Brasil, e, certamente, o relato de Oswald diz respeito a essa estadia do poeta e pintor argentino aqui no país. Futuramente, depois de ter passado uma temporada na Europa, Gironde, em 1954, visitará o Chile, por ocasião do aniversário de 50 anos Pablo Neruda.

Pablo Neruda e os novos rumos da literatura latino-americana

Em *Estética e Política*, no texto “O poeta e o trabalhador” (pp. 86-87), Oswald de Andrade presta homenagem a Pablo Neruda, pela passagem por São Paulo, em 1945. Nesse artigo, Oswald salienta que a poesia de Pablo Neruda representa uma mensagem de paz, e não a revolta ou uma oposição frente à sociedade. Como pano de fundo, nota-se a vitória soviética na recente guerra europeia. Diante disso, Oswald procura apoiar a afirmação da presença do intelectual comunista como um sujeito pacificador e desprendido, que entrega ao leitor “proletário” algo mais que as suas próprias riquezas culturais e as suas próprias “experiências vital e poética” (Andrade, *Estética e política*, p. 86).

Tomando Neruda como referência, Oswald salienta que a luta daquele momento presente não é mais entre exércitos, com granadas e tanques de guerras reais numa luta campal e mortal, mas agora no empenho da palavra, na luta pelo povo tendo a poesia como arma para trazer a pacificação permanente e uma nova hegemonia, e reforça: Neruda “representa a luta, a luta pelo povo, a luta ao lado do povo” (Andrade, *Estética e política*, p. 86.). Para Oswald, o momento pós-guerra era o momento ideal para a libertação da expressão dos oprimidos e Neruda era um poeta a ser reverenciado, amado e seguido.

Assim, o campo do poeta comunista é visto como o campo privilegiado da ideologia, enquanto ainda persistir “as nódoas infames do fascismo” (Andrade, *Estética e política*, p. 86), como bem disse Oswald acerca de Neruda: “os seus versos, que são as suas granadas, rebentaram na face miserável dos tiranos, fazendo-lhes ver que a guerra ideológica continua e continuará no mundo [...]” (Andrade, *Estética e política*, p. 86). Isso posto, a poesia de Neruda significa, para Oswald, a fraternidade, a defesa do pão e do trabalho, valores caros tirados da experiência da guerra recente de então.

E o esforço do poeta agora é fazer com que a cultura se integre unicamente à expressão do “proletariado”, servindo como polo às ciências, às artes e às literaturas. Oswald recorda que o poeta já não pode trabalhar só ou ficar isolado, que é importante, tal como Picasso, na Europa, Neruda, na América Latina, estar vinculado ao partido político, de orientação socialista, e aos interesses da classe trabalhadora. Enfim, Oswald cria uma nova imagem do poeta que se identifica com a práxis política e Neruda sintetiza a inscrição desse novo estatuto ao poeta no tempo imediatamente pós-guerra: a figura do “poeta trabalhador”. Importante ressaltar que Neruda foi, em 1945, eleito senador pelo Partido Comunista do Chile e foi também o ano em que recebeu o Prêmio Nacional de Literatura do Chile. No mesmo ano de 45, aqui no Brasil, Carlos Prestes foi eleito senador pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro), e Neruda irá estabelecer e aprofundar seus contatos com Prestes em face da conjuntura política da América Latina daquele momento.

A propósito da visita do poeta chileno ao Brasil, Neruda dedica um poema a Luís Carlos Prestes. Segue seleção de um trecho do poema como registro:

Dicho en Paecaembú (Brasil, 1945)

Hoy también desde todos los rincones
de nuestra América, desde México libre, desde el Perú sediento,
desde Cuba, desde Argentina populosa,
desde Uruguay, refugio de hermanos asilados,
el pueblo te saluda, Prestes, con sus pequeñas lámparas
en que brillan las altas esperanzas del hombre.

Por eso me mandaron por el aire de América,
para que te mirara y les contara luego
cómo eras, qué decía su capitán callado
por tantos años duros de soledad y sombra.

Voy a decirles que no guardas odio.
Que sólo quieres que tu patria viva.

Y que la libertad crezca en el fondo
del Brasil como un árbol eterno (Neruda, *Canto general*, p. 187).

Dito no Pacaembu (Brasil, 1945)

Também hoje, de todos os rincões
da nossa América, do México livre, do Peru sedento,
de Cuba, da Argentina populosa,
do Uruguai, refúgio de irmãos asilados,
o povo te saúda, Prestes, com suas pequenas lâmpadas
em que brilham as altas esperanças do homem.

Por isso me mandaram, pelo vento da América,
para que te olhasse e logo lhes contasse
como eras, que dizia o seu capitão calado
por tantos anos duros de solidão e sombra.

Vou dizer-lhes que não guardas ódio.
Que só desejas que a tua pátria viva,

E que a liberdade cresça no fundo
do Brasil como árvore eterna (Neruda, *Canto Geral*, p. 173).

No poema, publicado no livro *Canto Geral*, Prestes é chamado por Neruda de "claro capitão". Esse poema foi lido pelo poeta chileno no ano de 1945, no estádio do Pacaembu, em São Paulo, por ocasião da saída de Prestes da prisão. Prestes esteve preso, no Rio de Janeiro, de 1936 a 1945, na era de Getúlio Vargas, por ser líder da Aliança Nacional Libertadora (ANL).

O envolvimento de Oswald de Andrade com movimentos e partidos de esquerda da América Latina ocorre a partir da relação do escritor com Pagu (Patrícia Galvão), quando esta retorna da Argentina com panfletos e livros sobre o comunismo. Oswald disse, nessa ocasião, que Pagu trouxe a "novidade do comunismo" (Andrade, *Os dentes...*, p. 234). No ano de 1931, Oswald de Andrade se engaja no PCB (Partido Comunista Brasileiro) e, juntamente com Pagu, fundam o periódico "O Homem do Povo" — todos os artigos desse periódico foram publicados em livro *a posteriori*, com título homônimo *O Homem do Povo* (2009). Nesse jornal, o casal Oswald/Pagu destila uma ácida crítica à elite paulista e incita o povo a tomar consciência de classe e a se contrapor à ordem de poder vigente.

Considerações finais

Na parte introdutória do presente texto, nós fizemos um levantamento bibliográfico das próprias memórias de Oswald de Andrade acerca de suas primeiras leituras literárias e filosóficas. Notamos que a formação inicial de Oswald foi basicamente eurocentrada e, por vezes, euroasiática — tendo aí a literatura russa grande importância e repercussão duradoura na formação intelectual e artística do autor. Da experiência com a leitura da literatura do Ocidente, Oswald, como confessou, aprendeu a distinguir os "maus livros" dos "bons livros", o que conferiu a ele um posicionamento crítico mais elaborado e uma consciência estético-política mais consequente.

E foi, sobretudo, com o contato com os escritores latino-americanos, já em sua fase de engajamento intelectual e artístico, que Oswald soube, primeiramente, evidenciar a sua diferença de modo mais consciente, juntamente com a geração literária nacional que representava, em relação às outras manifestações literárias e políticas do hemisfério sul, e, em segundo lugar, Oswald acentuou e aprofundou a sua ruptura estética e política frente à cultura ocidental. Para Oswald, a missão do escritor latino-americano, depois da tomada de sua consciência local, consiste em criar, no plano da política e das artes, as situações para a "descolombização" do poder, do saber e do ser no imaginário latino-americano. E, a partir dessa mobilização estético-política, contribuir também para "mulatizar", ou seja,

“crioulizar” na perspectiva de Édouard Glissant (*Introdução a uma poética da diversidade*, 2005) a cultura ocidental, para que esta não se incline politicamente cada vez mais aos imperativos racistas e belicistas, como historicamente tem sido a prática desde o período da colonização.

Ao percorrer os textos jornalísticos, depoimentos e entrevistas esparsas de Oswald de Andrade, retomamos e ilustramos os principais nomes da literatura latino-americana com os quais Oswald teve contato direto e, por vezes indireto. Participaram dessa lista Oliverio Girondo, Gabriela Mistral, Nicolas Guillén e Pablo Neruda, para ficar aqui com os principais nomes mais apreciados e admirados pelo autor. Esses autores compuseram, a nosso ver, as referências latino-americanas mais fortes no imaginário de Oswald como a figuração do escritor-pensador engajado do continente Sul. Como Oswald, a partir do contexto latino-americano, esses autores souberam propor uma literatura renovada, viva e empenhada na reformulação de uma expressão estética local que pontuava tanto a diferença latino-americana quanto a resistência política face ao Ocidente.

Concluindo, mostramos nesse artigo, incipiente e necessitando ainda de maiores ajustes e aprofundamentos, a biblioteca latino-americana de Oswald de Andrade, ou seja, um conjunto de referências e contatos do autor com autores e obras da América Latina. Ao fazermos isso, pensamos em ter mostrado uma face do autor pouco vislumbrada na crítica nacional — pois está mais voltada às relações Norte-Sul da crítica —, e ter instigado a olhar Oswald de Andrade mais pelo viés Sul-Sul da crítica. A nosso ver, esse deslocamento do olhar crítico ajudou-nos a compreender melhor as aspirações, os conflitos e as tênues relações de pertencimento compartilhadas entre os escritores latino-americanos na busca de uma expressão literária comum ao continente Sul e numa autonomia de pensamento diante do Ocidente.

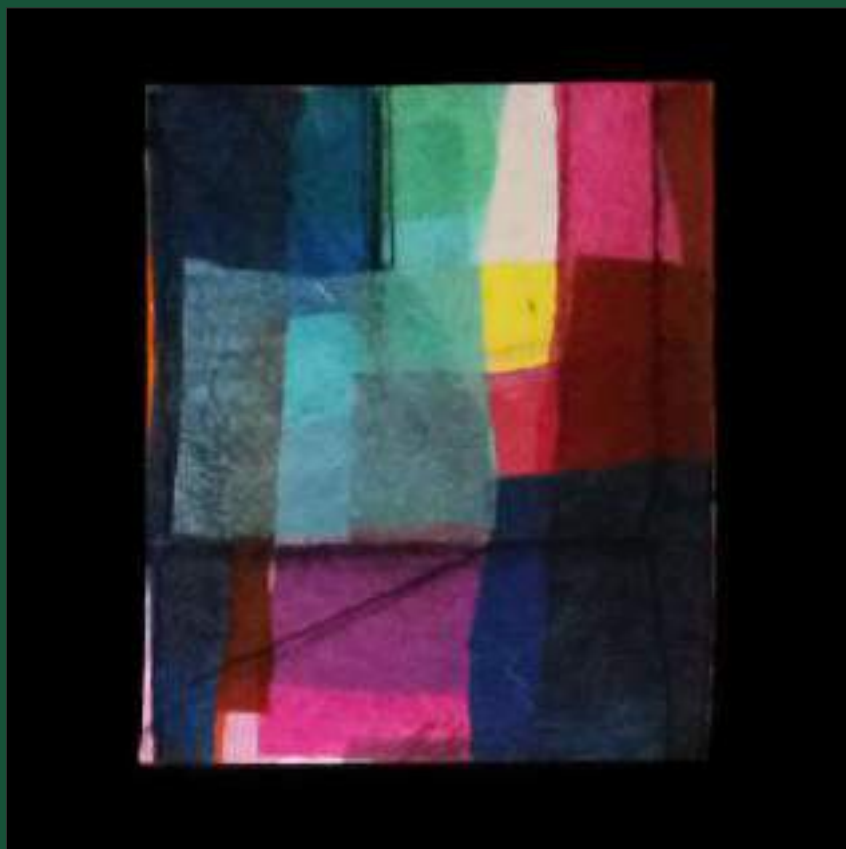
Referências

- Andrade, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*, Globo, 1990.
- Andrade, Oswald de. *Estética e política*, Globo, 1992.
- Andrade, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, Globo, 1990.
- Andrade, Oswald de. *Ponta de lança*, Globo, 1991.
- Andrade, Oswald de. *Telefonema*, Globo, 1996.

- Andrade, Oswald de, e Patrícia Galvão (criadores e diretores). *O Homem do Povo*. Coleção completa e fac-similar – de março de 1931 a abril de 1931. Globo, 2009.
- Brito, Mario da Silva. “Oswald, democracia e liberdade”. *Ponta de lança*, Globo, 1991, pp. 23-27.
- Girondo, Oliverio. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1922. Oliverio Girondo: *Obra completa*, Editorial Losada, 1996, pp. 37-64.
- Glissant, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce A. Rocha, Editora UFJF, 2005.
- Guillén, Nicolás. *El son entero*. 1947. Biblioteca Virtual Universal, 2023.
- Neruda, Pablo. “Dicho en Paecaembú (Brasil, 1945)”. *Canto general*, Editorial Losada, 1955, p. 187.
- Neruda, Pablo. “Dito no Pacaembu (Brasil, 1945)”. *Canto Geral*, tradução de Paulo Mendes Campos, Círculo do Livro, s. d. [s. f.], p. 173.
- Schwartz, Jorge. “Negrismo e negritude”. *Vanguardas latino-americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*, Iluminuras/FAPESP, 1995, pp. 579-604.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

Jorge Amado e Pablo Neruda: entre o verbo e a revolução — notas sobre amizade, literatura, engajamento político e ideologia comunista

Jorge Amado y Pablo Neruda: entre el verbo y la revolución — notas sobre amistad, literatura, compromiso político e ideología comunista

Jorge Amado and Pablo Neruda: between the word and the revolution — notes on friendship, literature, political engagement and communist ideology

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Áquila Gomes de Souza¹

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Brasil

aquilagoms@gmail.com

Ronaldo Rodrigues da Silva Barreto²

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Brasil

ronaldorodrigues97@gmail.com

Resumo: Este estudo analisa a amizade e o diálogo intelectual entre Jorge Amado [1912-2001] e Pablo Neruda [1904-1973], ressaltando a convergência entre literatura, engajamento político e ideologia comunista. Ambos defenderam justiça social e valorização das classes populares, convertendo a arte em espaço de resistência, solidariedade e esperança latino-americana. O companheirismo tornou-se símbolo de fraternidade cultural e compromisso histórico continental no século XX. Nesse sentido, este texto parte da contextualização das agitações políticas desse século, centrando-se especialmente entre as décadas de 1930 a 1970, período de efetivo engajamento comunista de Amado e Neruda diante das ditaduras e das tensões políticas no Brasil e no Chile. Em seguida, observa-se a produção literária de ambos, na qual a resistência política assume papel central, transformando a palavra em instrumento de denúncia e de esperança. Suas obras, ainda que distintas em forma e estilo, dialogam na defesa dos marginalizados e na celebração das culturas populares, nas quais o compromisso político se entrelaça ao gesto poético e à fraternidade entre escritores que viam na palavra um instrumento de resistência e esperança. Por fim, abordam-se o exílio e a consolidação da amizade entre os escritores, marcada por um ideal latino-americano humanista de liberdade e crença na força transformadora da arte e da força popular.

1. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Letras PPGL/ UERN/ CAPF. Mestre em Ciências da Linguagem PPCL/ UERN (2022). Licenciada em Letras Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (2019). É docente da rede privada de ensino na Paraíba. ORCID: 0009-0000-8624-103X.

2. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Letras PPGL/ UERN/ CAPF. Mestre em Ciências da Linguagem PPCL/ UERN (2024). Licenciado em Letras Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Ceará (2010). É docente da rede pública de ensino no Ceará (SEDUC-CE) desde 2010. ORCID: 0000-0002-4138-4595.

¿Cómo citar?

Gomes, A. y Rodrigues, R. "Jorge Amado e Pablo Neruda: entre o verbo e a revolução — notas sobre amizade, literatura, engajamento político e ideologia comunista". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 40-61.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Palavras-chave: Representação política e social na literatura latino-americana; Jorge Amado; Pablo Neruda; cultura popular e criação literária no século XX; resistência e utopia.

Resumen: Este estudio analiza la amistad y el diálogo intelectual entre Jorge Amado [1912-2001] y Pablo Neruda [1904-1973], destacando la convergencia entre literatura, compromiso político e ideología comunista. Ambos defendieron la justicia social y la valorización de las clases populares, convirtiendo el arte en un espacio de resistencia, solidaridad y esperanza latinoamericana. El compañerismo se convirtió en símbolo de fraternidad cultural y compromiso histórico continental en el siglo XX. En este sentido, este texto parte de la contextualización de las agitaciones políticas de ese siglo, centrándose especialmente entre las décadas de 1930 y 1970, período de efectivo compromiso comunista de Amado y Neruda frente a las dictaduras y a las tensiones políticas en Brasil y en Chile. A continuación, se observa la producción literaria de ambos, en la cual la resistencia política asume un papel central, transformando la palabra en instrumento de denuncia y de esperanza. Sus obras, aunque distintas en forma y estilo, dialogan en la defensa de los marginados y en la celebración de las culturas populares, en las cuales el compromiso político se entrelaza con el gesto poético y con la fraternidad entre escritores que veían en la palabra un instrumento de resistencia y esperanza. Por último, se abordan el exilio y la consolidación de la amistad entre los escritores, marcada por un ideal latinoamericano humanista de libertad y de creencia en la fuerza transformadora del arte y de la fuerza popular.

Palabras clave: Representación política y social en la literatura latinoamericana; Jorge Amado; Pablo Neruda; cultura popular y creación literaria en el siglo XX; resistencia y utopía.

Abstract: This study analyzes the friendship and intellectual dialogue between Jorge Amado [1912-2001] and Pablo Neruda [1904-1973], highlighting the convergence between literature, political engagement, and communist ideology. Both defended social justice and the valorization of the working classes, transforming art into a space of resistance, solidarity, and Latin American hope. Their companionship became a symbol of cultural fraternity and continental historical commitment in the twentieth century. In this sense, this text begins with the contextualization of the political upheavals of that century, focusing especially on the period between the 1930s and the 1970s, a time of effective communist engagement by Amado and Neruda in the face of dictatorships and political tensions in Brazil and Chile. It then examines the literary production of both writers, in which political resistance assumes a central role, transforming the word into an instrument of denunciation and hope. Their works, although distinct in form and style, engage in dialogue in their defense of the

marginalized and in the celebration of popular cultures, in which political commitment intertwines with the poetic gesture and with the fraternity among writers who saw in the word an instrument of resistance and hope. Finally, the exile and the consolidation of the friendship between the writers are addressed, marked by a humanist Latin American ideal of freedom and belief in the transformative power of art and of popular strength.

Keywords: Political and social representation in Latin American literature; Jorge Amado; Pablo Neruda; popular culture and literary creation in the twentieth century; resistance and utopia.

Considerações iniciais

As ditaduras instauradas na América Latina ao longo do século XX, sobretudo a partir da década de 1960, configuram-se como um dos períodos mais violentos da história política e social da região. Marcados pela ascensão de regimes autoritários de matriz civil-militar, esses governos se consolidaram em meio às disputas geopolíticas da Guerra Fria, fortemente influenciadas pela política externa dos Estados Unidos e pelo temor da expansão do comunismo após a Revolução Cubana de 1959. Sob o discurso da defesa da ordem e da segurança nacional, tais regimes promoveram a supressão sistemática de direitos políticos e civis, a censura aos meios de comunicação e a perseguição violenta de opositores, deixando um legado duradouro de violações de direitos humanos (Mendes Souza, p. 24).

A historiografia dedicada ao estudo das ditaduras latino-americanas revela a pluralidade de interpretações acerca de suas origens, mecanismos de funcionamento e impactos sociais. Conforme aponta Mendes Souza (p. 8), essas abordagens buscam compreender os processos que possibilitaram a instauração e a manutenção de regimes autoritários no Cone Sul, destacando a articulação entre interesses militares, elites civis e estratégias internacionais de contenção ideológica. Nesse sentido, os regimes autoritários estabelecidos da América Latina buscaram legitimar práticas repressivas e ao redefinir o inimigo político como ameaça interna, justificando ações de exceção em nome da estabilidade do Estado.

Paralelamente à repressão institucionalizada, emergiram diversas formas de resistência política, cultural e social. Movimentos de luta armada, organizações civis, setores da intelectualidade crítica e correntes como a Teologia da Libertação (TDL) constituíram importantes focos de oposição aos regimes autoritários, ao passo que denunciavam as injustiças sociais e reafirmando a defesa dos direitos humanos e da identidade latino-americana. Ainda que, por vezes, marcadas por silenciamentos e exílios forçados, essas experiências de resistência contribuíram para a construção de uma memória coletiva que questiona as narrativas oficiais dos Estados

autoritários e problematiza os efeitos da cultura do medo e do silenciamento instaurado pelas ditaduras.

É nesse contexto histórico e político que se inscrevem as trajetórias de Jorge Amado [1912-2001] e Pablo Neruda [1904-1973], dois dos, talvez, mais relevantes escritores latino-americanos do século XX. Ambos atuaram como intelectuais engajados nas lutas políticas do Brasil e Chile, respectivamente, vinculando sua produção literária a projetos ideológicos comprometidos com a justiça social, a valorização das classes populares e a crítica às estruturas de dominação. A militância comunista, a perseguição estatal, a censura e o exílio tanto marcaram suas biografias, como também atravessaram de modo decisivo suas obras, conferindo-lhes uma dimensão política e histórica.

Durante as décadas de 1930 a 1950, o comunismo no Brasil e no Chile assumiu configurações específicas, ainda que igualmente permeadas pela repressão. No Brasil, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) enfrentou sucessivos períodos de ilegalidade, especialmente durante o Estado Novo, quando o anticomunismo foi institucionalizado como política de Estado. No Chile, apesar de uma inserção mais consistente do Partido Comunista do Chile (PCCH) no campo sindical e parlamentar, a promulgação da chamada “Lei Maldita”, em 1948, resultou na criminalização da militância comunista e no exílio de figuras centrais como Pablo Neruda, por exemplo. As experiências de perseguição e clandestinidade vividas por ambos os escritores evidenciam a intensidade do anticomunismo estatal no Cone Sul e ajudam a compreender os vínculos entre política e literatura em suas trajetórias.

A literatura latino-americana do século XX, nesse cenário, constituiu-se como mecanismo de elaboração simbólica das experiências autoritárias e das lutas sociais. Longe de se restringir a um exercício formal, a escrita literária assumiu, em muitos casos, uma função pública, voltada à denúncia das injustiças históricas e à construção de horizontes utópicos. As obras de Jorge Amado e Pablo Neruda exemplificam essa perspectiva ao articular estética, militância e compromisso social, transformando a palavra em instrumento de resistência e de afirmação da dignidade humana.

Nesse sentido, o presente texto parte da contextualização das agitações políticas do século XX, centrando-se especialmente entre as décadas de 1930 a 1970, período de efetivo engajamento comunista de Amado e Neruda diante das ditaduras e das tensões políticas no Brasil e no Chile. Em seguida, observa-se a produção literária de ambos, na qual a resistência política assume papel central, transformando a palavra em instrumento de denúncia e de esperança. Suas obras, ainda que distintas em forma e estilo, dialogam na defesa dos marginalizados e na celebração das culturas populares, nas quais o compromisso político se entrelaça ao gesto poético e à fraternidade entre escritores que viam na palavra um instrumento

de resistência e esperança. Por fim, aborda-se o exílio e a consolidação da amizade entre os escritores, marcada por um ideal latino-americano humanista de liberdade e crença na força transformadora da arte e da força popular. Assim, o companheirismo entre Jorge e Pablo transformou-se em um elo simbólico entre literatura, política e afeto na América Latina do século XX.

Assim, esse artigo propõe analisar a amizade, a militância política e a produção literária de Jorge Amado e Pablo Neruda à luz dos contextos políticos autoritários que marcaram a América Latina no século XX. Ao articular história, literatura e política, busca-se compreender como a palavra literária, atravessada por experiências de repressão e exílio, pode operar como gesto ético, prática social e projeto de futuro, reafirmando a centralidade da literatura nos processos de resistência e na construção de uma memória crítica latino-americana.

Das lutas políticas latino-americanas: palavras de resistência em Jorge e Pablo

Não possuímos direito maior e mais inalienável do que o direito ao sonho. O único que nenhum ditador pode reduzir ou exterminar.

AMADO, *O menino grapiúna*, p. 15.

No contexto histórico do que se denomina Era Vargas [1930–1945], marcada pela centralização do poder, pelo autoritarismo e pela consolidação de um discurso anticomunista como instrumento de controle político, a trajetória intelectual e literária de Jorge Amado adquire especial relevância. Vinculado ao Partido Comunista Brasileiro e comprometido com a representação do povo historicamente marginalizado, o escritor baiano tornou-se alvo direto do aparato repressivo do Estado varguista, que via na produção cultural engajada uma ameaça à ordem nacional.

A política anticomunista, intensificada sobretudo após a Intentona de 1935 e durante o Estado Novo, não se limitou à repressão armada ou jurídica, estendendo-se à censura e à perseguição de intelectuais que denunciavam as desigualdades sociais e a violência estrutural do estado brasileiro. A obra de Jorge Amado, ao pôr a luz à vida a trabalhadores, marginalizados, mulheres disruptivas e militantes políticos, confrontava frontalmente o projeto de modernização conservadora de Vargas, revelando como a literatura se tornou um espaço de resistência simbólica diante de um Estado que criminalizava o comunismo e buscava silenciar narrativas dissidentes.

No que diz respeito ao cenário político, a Era Vargas constituiu um marco na história política e social brasileira, ao inaugurar um modelo de Estado centralizador e fortemente interventor nas relações políticas, econômicas e sociais. Esse período deve ser compreendido no contexto da crise do capitalismo liberal internacional, intensificada após a quebra da Bolsa de Nova York em 1929, que acelerou o esgotamento do modelo agroexportador da Primeira República. A Revolução de 1930 representou uma reorganização das funções do Estado frente às transformações impostas pela urbanização, pela industrialização e pela crescente mobilização da classe trabalhadora. Nesse cenário, o Estado passou a assumir um papel ativo na condução da modernização econômica, ao mesmo tempo em que buscava controlar os impactos sociais e políticos desse processo.

Segundo Florindo (p. 37), a modernização promovida durante a Era Vargas assumiu um caráter conservador, pois, embora o Estado brasileiro impulsionasse o desenvolvimento industrial e ampliasse a burocracia estatal, preservava os fundamentos da dominação das elites tradicionais. O fortalecimento do Executivo e a centralização administrativa não significaram a ampliação da participação democrática, mas a construção de novos mecanismos de controle social capazes de conter os conflitos de classe decorrentes da modernização capitalista. Tratava-se, assim, de uma modernização controlada, na qual as mudanças econômicas eram acompanhadas pela manutenção das hierarquias sociais e políticas.

Nesse contexto, a chamada questão social passou a ocupar lugar central na agenda do Estado. Diferentemente da República Velha, em que a repressão direta era praticamente a única resposta às reivindicações trabalhistas, o governo Vargas incorporou as demandas dos trabalhadores ao discurso oficial. Contudo, como destaca Florindo (p. 42), essa incorporação ocorreu sob uma lógica tutelar, na qual os direitos sociais eram concedidos como dádivas do Estado, e não como conquistas resultantes da ação autônoma da classe trabalhadora. A cidadania operária foi, desse modo, regulada de cima para baixo, subordinando os sindicatos e as organizações de classe à mediação estatal.

O corporativismo sindical configurou-se como o principal instrumento dessa estratégia de controle. Inspirado em modelos autoritários europeus, especialmente no fascismo, o sistema corporativo redefiniu as relações entre capital e trabalho, substituindo a lógica do conflito pela retórica da colaboração e da harmonia social. Conforme analisa Florindo (p. 39), os sindicatos passaram a funcionar como extensões do Estado, destituídos de autonomia política e submetidos à vigilância administrativa, o que esvaziava o potencial crítico e reivindicatório do movimento operário.

Paralelamente, o regime varguista construiu a figura do inimigo interno como forma de legitimar a repressão política. Anarquistas, socialistas e comunistas foram sistematicamente associados a ideologias estrangeiras e apresentados como ameaças à ordem nacional, à pátria e à família. Florindo (p. 39) demonstra que essa narrativa permitiu naturalizar a repressão e justificar a ampliação do aparato policial e jurídico destinado à contenção das classes trabalhadoras. A adesão de Luís Carlos Prestes ao comunismo intensificou esse processo, pois sua figura simbólica, oriunda do tenentismo, representava a possibilidade concreta de articulação entre militares dissidentes e trabalhadores organizados, alimentando os temores das elites e reforçando o discurso anticomunista do Estado.

À luz de um olhar crítico, pontua-se que até a criação do Ministério do Trabalho e a promulgação da legislação trabalhista constituíram elementos centrais da política varguista. Embora essas medidas atendessem a reivindicações históricas do proletariado, como a regulamentação da jornada de trabalho, elas também impuseram rígidos mecanismos de controle sobre os sindicatos, como a exigência de reconhecimento oficial, a proibição de atividades políticas e a fiscalização permanente das organizações operárias.

Essas tensões sociais e políticas que demarcaram o período foram narradas por Jorge Amado em romances como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935) e *Capitães da Areia* (1937). Por meio dessas obras, o escritor representou a exploração do trabalho, a precarização das condições de vida e os limites das políticas estatais diante da realidade do proletariado urbano e rural. Deste modo, pontua-se: ainda que a legislação trabalhista apareça como um avanço formal, suas narrativas enfatizam a permanência da desigualdade social e o controle exercido sobre os trabalhadores, revelando uma crítica implícita ao caráter tutelar e autoritário do Estado varguista, sobretudo no que se refere à domesticação da ação coletiva e à repressão das organizações populares.

Já no contexto chileno observam-se outras especificidades. Avança-se no tempo histórico para a década de 1970 para o período que antecede o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, no Chile, deve ser compreendido como parte de um conflito estrutural entre o projeto da Unidade Popular, liderado por Salvador Allende, e os interesses do capitalismo dependente e do imperialismo internacional. Conforme analisa o Instituto Tricontinental de Pesquisa Social, sob coordenação intelectual de Vijay Prashad (p. 38), a experiência chilena representava uma tentativa concreta de construção de soberania econômica, justiça social e integração com o Terceiro Mundo, o que a tornava particularmente ameaçadora às potências centrais.

Desde sua eleição em 1970, Allende enfrentou um cenário de permanente desestabilização política e econômica. Ainda segundo Prashad (p. 5), os Estados Unidos passaram a atuar sistematicamente para impedir a consolidação do governo da Unidade Popular, por meio de bloqueios financeiros, sabotagem econômica, estímulo à oposição interna e apoio às elites empresariais chilenas. O objetivo era inviabilizar o projeto socialista democrático antes que ele se tornasse um modelo replicável para outros países periféricos, especialmente da América Latina.

Prashad (p. 13) explica que no centro das tensões pré-golpe estava a nacionalização do cobre, aprovada em 1971, medida que simbolizava a ruptura com a lógica da dependência. Para o estudioso, essa política não era apenas econômica, mas política e internacionalista, pois articulava o Chile aos debates da Nova Ordem Econômica Internacional, defendida na Unctad e no Movimento dos Não Alinhados. O controle dos recursos naturais era visto como condição essencial para a autodeterminação dos povos do Sul Global.

Esse contexto de transformações estruturais também se refletiu no campo cultural e intelectual, onde artistas e escritores desempenharam papel fundamental na defesa do projeto da Unidade Popular. Pablo Neruda, poeta, diplomata e militante comunista, foi uma das figuras centrais desse período, atuando como símbolo da ligação entre cultura, política e compromisso social. Neruda via no governo Allende a possibilidade histórica de um socialismo enraizado na dignidade humana, na justiça e na soberania nacional, projeto que foi interrompido pelo Golpe de Estado no Chile.

A atuação de Neruda no pré-golpe ultrapassava a produção literária: ele representava o Chile no cenário internacional, denunciava o imperialismo e reforçava a dimensão humanista do projeto socialista chileno. Conforme sugere Prashad (p. 35), a perseguição à cultura e aos artistas após o golpe indica que o regime militar compreendia o poder simbólico dessas vozes, capazes de mobilizar consciências e sustentar a memória da resistência.

Assim, o período pré-golpe no Chile caracteriza-se por um intenso embate entre um projeto emancipatório e forças internas e externas comprometidas com a manutenção da ordem capitalista dependente. A experiência da Unidade Popular, analisada por Prashad (p. 9), demonstra que o golpe de 1973 foi antecedido por uma guerra econômica, política e cultural, na qual figuras como Pablo Neruda encarnaram a esperança de um Chile soberano, esperança que, por isso, precisou ser violentamente silenciada pela Ditadura Chilena.

Entre ditaduras e utopias: percursos literários e políticos de Amado e Neruda

De ignotas origens, e distância esquecida.

Fabriqueei a trajetória, o espaço e as asas.

FRAGA, *Poesia reunida*, p. 447.

Conforme já exposto, os escritores latino-americanos, Jorge Amado e Pablo Neruda são autores mundialmente conhecidos e pesquisados por suas importantes obras e vasta produção literária. É notório o fato de suas trajetórias pessoais e profissionais se coadunam em vários aspectos. Primeiramente, os dois literatos foram filiados a partidos comunistas em seus países e eram politicamente engajados na defesa das causas sociais e dos movimentos populares. Além disso, ambos compartilhavam interesses similares na cultura, política e até nos círculos sociais que mantinham.

Tais trajetórias comuns, possivelmente, levaram-nos a construírem uma duradoura e profunda amizade, caracterizada pela cumplicidade entre estes e suas famílias, uma relação que agregava famosos encontros públicos e privados com a participação de outros artistas, escritores, políticos e intelectuais. Essa proximidade acabava sendo benéfica, gerando significativas contribuições à Literatura, às Artes e colaborando com a ampliação do Comunismo e no fortalecimento de suas ações em diversos âmbitos.

Historicamente, percebem-se analogias nessa amizade desde o fazer literário à participação ativa na política de seus países, além de terem sofrido a imposição de exílios durante os períodos ditatoriais ocorridos em seus respectivos territórios. Portanto, destaca-se uma densa relação de décadas de companheirismo e admiração mútuas, é necessário resgatar e compreender a importância dos laços dessa união sustentados por esses dois relevantes escritores e intelectuais de ideologia esquerda e atentos às questões sociais que permeiam as suas realidades no Brasil e no Chile.

Por um lado, a prosa amadiana conduz a reflexões e críticas partindo-se da subjetividade de seus personagens, o autor expõe os dilemas enfrentados por eles ao se aprofundar nas complexas camadas sociais, sempre tão contraditórias. Os aspectos estéticos e políticos se incorporam e se harmonizam em suas obras, permitindo ao leitor vislumbrar a integração dos planos ficcionais e a aproximação destes com a realidade, numa prosa que abrange uma esperança fantástica e fatores históricos, econômicos e sociais do século XX.

Um dos primeiros encontros dos dois escritores em solos brasileiros aconteceu durante o período do Estado Novo, na ditadura da era Vargas. De acordo com o professor e pesquisador mineiro da UFMG Eduardo de Assis Duarte, Pablo Neruda tinha iniciado seu caminho político no Partido Comunista Chileno como diplomata e senador em 1945, como pode ser visto na imagem abaixo.



Encontro na casa do cunhado de Luís Carlos Prestes com Neruda, Amado e outros famosos e intelectuais. Autor da fotografia: desconhecida; *Revista Piauí*; São Paulo/SP, abril de 1945. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/neruda-amado-e-prestes/> Acesso em 12 set. 2025.

Neruda tinha vindo à São Paulo em abril daquele ano para participar de um comício dos comunistas organizado para os meses seguintes em comemoração à libertação do grande líder esquerdista Luiz Carlos Prestes [1898-1990], preso desde o ano de 1936; e apoiou junto a Amado a campanha de anistia de outros presos políticos no Brasil. É relevante destacar a rede de amigos formada por intelectuais, políticos, artistas e ativistas presentes na trajetória de Amado e Neruda.

As relações sociais estabelecidas por ambos na América Latina, Europa, Brasil, China, União Soviética, Chile e outros locais podem ser vistas como ações com papel relevante durante movimentos históricos de resistência popular. Esses amigos, amigas, políticos, artistas e intelectuais puderam se fortalecer em coletividade para juntos enfrentar o contexto complexo da Guerra Fria e dos seus desdobramentos, lutando contra os regimes ditatoriais implantados na América do Sul e outras partes do mundo, aliados também em um sentimento de esperança quanto ao processo de redemocratização política e reconstrução social de seus países.

O professor ressalta que: “a visita de Neruda marca o início de uma longa amizade com o escritor brasileiro, que duraria até a morte do poeta” (Duarte, p. 16). Proporcionando encontros e eventos no Brasil, nos quais fortaleceram suas posições políticas comunistas, atrelado ao desenvolvimento de seus projetos literários, possibilitando também, construir significativos vínculos de amizade e de política.

Pode-se observar, abaixo na imagem, um outro importante evento com a participação dos dois amigos ocorreu durante o I Congresso Nacional de Intelectuais realizado em Goiânia entre os dias 14 e 21 de fevereiro de 1954.



I Congresso Nacional de Intelectuais em Goiânia. Foto: Landau; *O Popular*; Goiânia/GO, 14 de fevereiro de 1954. Disponível em: <https://opopular.com.br/magazine/encontro-que-trouxe-pablo-neruda-e-jorge-amado-a-goiania-completa-70-anos-1.3109412>. Acesso em: 25 set.2025.

Reunindo mais de 300 pessoas, esse encontro representava uma agenda de debate político organizado pelo PCB na promoção da liberdade e democracia fora do eixo Rio-São Paulo. Nesse período, Jorge Amado já era conhecido fora do país como o romancista dos “excluídos”, conforme o pesquisador em Comunicação Social da UFG Francisco Messias Gomes Barros:

[...] devido à amizade e a influência de Amado foi possível, por exemplo, assegurar a vinda a Goiânia da maior estrela do encontro – o diplomata e poeta, já mundialmente consagrado, Pablo Neruda. Como Amado, Neruda também teve o seu mandato parlamentar – de Senador-cassado (em 1948) e se exilou na Europa para não ser preso. Outra coincidência unia os dois escritores: ambos regressaram (do exílio) a seus países em 1952. Além disso, eram compadres.

O Congresso de Goiânia deveria ter sido, segundo Teles (1964, p. 160) a continuação do IV Congresso de Escritores, realizado em 1951 em Porto Alegre (RS) e organizado pela ABDE (Associação Brasileira de Escritores). Nessa época, a entidade era presidida por Graciliano Ramos, que faleceu em 1953. Uma disputa política entre os chamados —liberais e os escritores de —esquerda, ligados ao PCB, provocou um racha na entidade tanto na seccional paulista quanto na seccional carioca, locais onde a oposição aos comunistas era mais acirrada (Barros, p. 17).

O pesquisador ressalta que a mentoria desenvolvida por Amado na organização desse evento como de outros dessa natureza. O ativismo político do escritor baiano, exclusivamente comunista e que, por esse motivo, precisou muitas vezes agir na clandestinidade em defesa da cultura nacional diante do cenário político brasileiro conturbado, onde reverberou violentas tensões, perseguição e censura sobre as atividades do mercado editorial e diretamente isso repercutiu no consumo literário.

Neruda tinha se tornado um dos grandes nomes da poesia da América Latina para o mundo no século passado. Os dois amigos faziam uma literatura não dissociada do posicionamento político, que no caso dos deles também eram filiados ao Partido Comunista. Estando engajados na defesa do povo humilde que era atravessado pelas imposições e manutenção dos privilégios de poucas famílias elitistas. Construindo obras literárias nas quais possibilitaram debater problemas sociais de seu tempo na contemporaneidade desse contexto latino-americanos do século XX. Foram trajetórias de vida, literárias e políticas de enfrentamento das influências sobre os domínios das políticas de colonialidade ocidental mesmo de países “formalmente” independentes, diante do imperialismo econômico e cultural Norte-americano e Europeu.

Em 1947, durante o período da Guerra Fria, os Estados Unidos pressionaram fortemente os países latino-americanos na ação de interceptar o trabalho de “agentes do comunismo” nessas nações meio que uma caça às bruxas. O afastamento forçado de Neruda de seu país ocorreu em fevereiro de 1948, por críticas ao governo do presidente chileno Gabriel González Videla [1898-1980], um diplomata eleito com a ajuda da base comunista, mas que acabou determinando a ilegalidade do partido. Coincidentemente, o exílio de Jorge Amado foi marcado pela inconstitucionalidade do Partido Comunista no Brasil também no ano de 1948 durante o governo do presidente militar Eurico Gaspar Dutra [1883-1974].

Eram, portanto, dois presidentes eleitos em seus países com projetos de governo distintos, porém, marcados pela ascensão da Guerra Fria na América Latina, compartilham ideologias mais conservadoras. Ambos romperam relações diplomáticas e econômicas com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) entre outros países e adotaram posturas anticomunistas mais opressivas, pois tais governos como outros sul-americanos se alinharam às políticas imperialistas dos Estados Unidos da América. Na gestão de Videla, por exemplo, foi promulgada a chamada Lei Maldita como já citada anteriormente, banindo o Partido Comunista do Chile, executando perseguições, exílios, prisões e abertura de campos de concentração no deserto destinado a políticos ligados à esquerda no Chile, como Neruda.

No Brasil, na Era Dutra, paralelamente ocorriam condutas similares à pátria dos poetas, como a assinatura do decreto de ilegalidade do PCB, afetando diretamente políticos com espectro comunista tal qual Jorge Amado, outros escritores e intelectuais que sofreram exílio por assumir condutas críticas e libertárias. Houve forte repressão sindical com a prisão de seus líderes, criação de leis que pudessem garantir a ordem e fossem contra à subversão. Fortalecimento das forças armadas e restrições nacionais ao direito de greve e paralisações.

Sobretudo, nas nações latino-americanas como em outras partes do mundo que se abriam aos princípios ocidentais intrínsecos ao Capitalismo mais extremo, representado pela influência norte-americana eram propensos às tensões ideológicas. Lá mesmo na terra do Tio Sam, era crescente a desconfiança de uma possível infiltração soviética em diversos setores, resultando em perseguições políticas, listas de suspeitos, acusações sem prova, entre outras ações lideradas pelo Senador Joseph McCarthy [1908-1957], nas quais ficaram conhecidas por Macarthismo. Concomitantemente, por meio da colonização cultural se desenvolveu um clima de paranoia marcado pelo medo do Comunismo, premissa que ainda é explorada atualmente pela indústria cinematográfica *hollywoodiana* e por conglomerados de comunicação alinhadas ao mercado norte-americano.

Diante do desafiador contexto histórico dos dois em seus países, a relação deles com o Comunismo no mundo afora despontaria nessa outra missão da literatura: ser a voz dos oprimidos e excluídos. Exilados na Europa, os dois compadres eram reconhecidos pelos diretórios esquerdistas como ativistas no engajamento político. Apoiavam abertamente os países africanos durante os movimentos pós-coloniais de independência de suas antigas metrópoles, assim como lutavam contra às ações de embargos e submissão impostas pelo imperialismo norte-americano em Cuba.

Exílios em terras estranhas, laços profundos: Amado, Neruda e o humanismo latino-americano

Hay exilios que muerden y otros
Son como el fuego que consume.
NERUDA, *Cantos Ceremoniales*, p. 36.

O exílio constitui uma experiência histórica e subjetiva recorrente na trajetória de intelectuais latino-americanos do século XX, especialmente daqueles comprometidos com projetos políticos e estéticos de resistência. Jorge Amado e Pablo Neruda, embora inseridos em contextos nacionais, vivenciaram o exílio como consequência de sua militância comunista e de sua atuação intelectual crítica. Nesse sentido, suas experiências de exílio se relacionam tanto ao deslocamento geográfico, quanto se configuram uma condição existencial que atravessa suas obras, afetando suas concepções de pertencimento, identidade e engajamento político.

Para Said (p. 50), o exilado habita o perigoso território situado além da fronteira entre “nós” e “os outros”, um espaço de solidão radical que o afasta tanto da comunidade nacional quanto das certezas identitárias sustentadas pelos discursos do nacionalismo, tão pregado pelo Estado. Essa solidão, no entanto, não conduz necessariamente à paralisia ou à nostalgia estéril. Ao contrário, desde que o exilado se recuse a “ficar sentado à margem, afagando uma ferida” (Said, p. 57), o exílio pode tornar-se um lugar de aprendizagem ética e política, exigindo a construção de uma subjetividade vigilante, crítica e não complacente.

Para o autor, o exilado vive em um estado permanente de desenraizamento, no qual a memória da pátria se torna simultaneamente fonte de dor e de criação. Essa perspectiva teórica permite compreender como Amado e Neruda transformam a experiência do exílio em matéria literária e política: em ambos, a nostalgia do espaço perdido convive com uma ampliação do olhar crítico, que passa a perceber a nação desde fora, em confronto com outras realidades históricas e sociais de cada período de exílio.

Na clandestinidade, ainda no Chile, Neruda escreveu a obra poética o *Canto general* tendo sido lançada em 1950 no México e Amado publicou em francês a versão de *Seara Vermelha* em 1949. Ambas as obras foram recepcionadas com uma boa aclamação pelo público leitor e pela crítica literária, na primeira é destaque a lírica de Neruda e suas escolhas estéticas numa construção épica para tratar do povo, da terra e da história do homem sul-americano. Uma obra construída à margem, num período recôndito imposto ao escritor chileno, influenciando diretamente o livro e corroborando para o teor revolucionário presumido por muitos leitores e críticos.

Já o romance de Amado, é visto também como épico quanto à figura do sertanejo pela forte crítica social quanto ao problema do êxodo rural no nordeste brasileiro. Denunciando injustiças históricas causadas pela exploração dos latifundiários e o abandono aos retirantes pelo Estado. Sua verve comunista transparece na narrativa ao descrever a violência e os sofrimentos enfrentados pelas pessoas em situação de miséria em destaque para a família de “Jucundina” (2009) em *Seara Vermelha*, antes e durante o deslocamento destes para o sudeste do país. Os destinos que seus filhos tomaram na trama revelavam possibilidades de lutas e conscientização ou de plena subordinação ao sistema capitalista excludente.

O exercício da literatura e o ativismo político dos dois amigos não eram ações distintas, estavam estritamente ligados em suas vidas e trajetórias. Escrevendo para o grande público, refletindo suas experiências e ideologias em defesa da população injustiçada, perseguida e violentada pelo autoritarismo ditatorial e lutando contra a escalada do fascismo na América Latina já organizado em partidos políticos no Brasil.

De acordo com o professor Eduardo de Assis citado acima, informa em sua obra *Literatura, política e identidades: ensaios* que os periódicos, os meios de comunicação e as publicações comunistas dentro da Europa estavam à disposição dos dois amigos, bem como, daqueles intelectuais perseguidos e exilados de seus países. O professor mineiro considera que o poeta e o romancista em questão, Neruda e Amado, estavam mais empenhados do que nunca na política e na literatura. Pois estes participavam ativamente de ações políticas vinculadas ao Movimento Comunista Internacional e com o apoio da União Soviética. (Duarte, p. 17)

Juntando-se a outros grandes nomes das artes como o pintor Pablo Picasso e os poetas Paul Eluard e Anna Seghers, entre outros. Contudo, devido a esse engajamento e alinhamento às ideologias de esquerda acabaram impedidos de continuar na República francesa e tiveram que avançar em seus exílios: Neruda partiria para a Itália e Amado para Tchecoslováquia.

O professor Assis Duarte expõe, ainda, os contratempos que os dois amigos e companheiros de viagem tiveram no itinerário pelo Oriente. Juntamente com suas respectivas esposas, Matilde Urrutia [1912-1985] e Zélia Gattai [1916-2008] durante a travessia de navio no rio chinês Yang-tsé no ano de 1957. Assis cita trechos da obra *Jardim de inverno* (1988) de Gattai e do livro de memórias de Neruda *Confieso que he vivido: Memorias*, lançado postumamente em 1974 (Duarte, p. 18).

Destacando-se a partir delas a tristeza e o descontentamento expressados por Jorge Amado ao conhecer as atrocidades e delitos cometidos no decorrer do governo de Josef Stalin [1878-1953]. Graves crimes, nos quais, foram denunciados pelo

relatório de Nikita Khrushchev durante o 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética em fevereiro de 1956. A partir da apresentação do professor Eduardo, pode-se acompanhar a descrição dessa cena, primeiramente, pela percepção de Neruda:

El novelista brasileño me miraba con ojos sarcásticos y dejaba caer alguno de sus comentarios graciosos y crueles.

La verdad es que las revelaciones sobre la época staliniana habían quebrantado algún resorte en el fondo de Jorge Amado. Somos viejos amigos, hemos compartido años de destierro, siempre nos habíamos identificado en una convicción y en una esperanza comunes. Pero yo creo haber sido un sectario de menor cuantía; mi naturaleza misma y el temperamento de mi propio país me inclinaban a un entendimiento con los demás. Jorge, por el contrario, había sido siempre rígido. Su maestro, Luis Carlos Prestes, pasó cerca de quince años de su vida encarcelado. Son cosas que no se pueden olvidar, que endurecen el alma. Yo justificaba ante mí mismo, sin compartirlo, el sectarismo de Jorge (Neruda, *Confieso que he vivido*, p. 106).

Sendo que, esse mesmo episódio de insatisfação também seria contado pela ótica de Jorge Amado em sua obra memorialística com o título *Navegação de cabotagem: Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei* (1992). Ele descreveu com detalhes esse itinerário na companhia de Zélia, Neruda e Matilde dentro do território chinês. Ocasão na qual foi lembrada por Amado muitos anos depois durante o retorno dele e de Zélia a Pequim em 1985. O autor baiano registrou, portanto, diversos aspectos, contudo, prevalece o seu sentimento de descontentamento:

Aproxima-se o fim de nossa estada na China, desembarcaremos, Pablo e eu, na ilusão do discurso de Mao sobre as mil flores que a seu convite deviam se abrir ao sol do dia, constatamos que ao contrário os horizontes se fechavam. Um figurão do pecê da URSS me dirá em Moscou, dias depois, que o discurso de Mao não passara de uma cilada: os adversários da ideologia dominante foram na conversa, botaram as cabeças para fora, ficara mais fácil cortá-las. Como acreditar em tal interpretação? — Tanta coisa difícil de acreditar-se, verdades impossíveis.

As sombras descem sobre nós, encobrem os amigos, onde estão eles que sumiram, pergunta Pablo, a voz embargada. Emi Siao foi o primeiro a sumir,

logo chegou a vez de Ai-Ching, os dois poetas do regime, Siao e Mao nasceram na mesma aldeia, Emi escrevera a biografia do dirigente máximo. Por fim Ting Ling deixou de aparecer, não veio terminar o diálogo sobre os problemas da narrativa em que nos empenhávamos (Amado, *Navegação...*, p. 343).

Nesse relato, Amado revela décadas depois e em poucas palavras o terror vivido por amigos e pessoas próximas por práticas radicais durante a Revolução Cultural Chinesa (1966-1976) lançada no governo comunista de Mao Tsé-Tung [1893-1976]. O movimento social e político resultou em mortes, perseguição e campo de readequação para intelectuais, artistas, cientistas e escritores avaliados como influências capitalistas perigosas à supremacia do pensamento maoísta.

O escritor Eduardo de Assis Duarte (p. 19) considera que a euforia que Neruda e Amado apresentavam com seus ideais comunistas mais utópicos foram impactados com o passar do tempo diante das revelações de autoritarismos e decepções com personalidades históricas nesse contexto, causando mudanças profundas em suas vidas e literaturas.

Duarte reitera sobre a prosa de Amado, na qual, partia de um caráter genuinamente ideológico partidário comunista até os anos de 1940, e vai sendo transformado pelas questões étnicas e lutas de classe, priorizando sempre o oprimido. O teórico mineiro declara que: “ao elevar o subalterno a sujeito de seu próprio destino, Amado construiu a especificidade de toda a sua ficção. Nela os oprimidos, sejam pobres, negros ou mulheres possuem todos essa chama interior que os faz lutadores inconformados pela injustiça” (Duarte, p. 21).

Quanto a Neruda, o professor Eduardo pondera a sua poética marcada por uma complexa heterogeneidade de temas abordados. Mesmo diante de tantos episódios históricos que abalaram os rumos da humanidade, têm atravessado significativamente a sua produção lírica. Pois, para o chileno a poesia se traduziria em um gesto de participação política, muitos o viam como um extremista nesse escopo. O professor mineiro elenca como acontecimentos presentes na obra do poeta os horrores da Guerra Civil Espanhola, a opressão nazista e ao autoritarismo fascista. Neruda deixou de ressaltar por um período o amor, a natureza, o mar e a amizade para se voltar à solidariedade e sensibilidade diante das injustiças. E mais adiante, conforme Duarte, retomar com equilíbrio as questões sensivelmente estéticas sem esquecer de abrir espaço aos problemas sociais (Duarte, p. 22).

Na literatura produzida por ambos os amigos, sobressai a tônica da resistência, do oprimido que reage diante da imposição e do sofrimento, rebelando-se. Produzindo obras próximas às classes sociais mais populares e evitando o abismo

provocado por uma escrita formalismo ou uma erudição excessiva. Podemos apontar que haveria em várias obras dos dois amigos uma literatura compromissada politicamente com o povo, com o coletivo, ora atrelada à militância ao Partido Comunista como antes, porém sempre perseverando o foco na luta de classes, na resistência e na justiça social.

Neruda e o poeta Nicolás Guillén eram padrinhos da filha mais nova de Jorge e Zélia, Paloma Amado, que nasceu em 1951 na antiga Tchecoslováquia. Havia, portanto, se construído uma relação tão fraterna entre suas famílias resistindo ao tempo, crises políticas, ditaduras e fronteiras. Foram décadas de convivência, nas quais permitiram a aproximação de amigos comuns entre dois escritores durante seus famosos encontros, encolhendo assim longas distâncias do Brasil com outros países da América Latina:

Paloma, Vinicius de Moraes, Neruda e Amado. Autor da fotografia: desconhecido; *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro/ RJ; 14 de novembro de 1956, p. 02. Arquivo Nacional do Brasil. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano+195&pesq=%E2%80%9CNeruda+entre+o+romancista+Jorge+Amado+e+o+poeta+Vinicius+de+Moraes.+Tamb%C3%A9m+a+filhinha+do+autor+de+%E2%80%9CJubiab%C3%A1%E2%80%9D&pagfis=69241. Acesso em: 28 out. 2025.



Outras visitas de Neruda ao Brasil ocorreram, geralmente em companhia do amigo Jorge Amado, Zélia Gattai e outras figuras importantes da política e da cultura brasileira como Carlos Drummond de Andrade [1902-1987], Clarice Lispector [1920-1977] e Vinicius de Moraes [1913-1980]. Destacando-se as visitas à Bahia, quando o poeta chileno foi conhecer a casa do Rio Vermelho em Salvador. Era a residência que o casal baiano viveu por muitos anos e acolheu diversos amigos e intelectuais de todo o mundo e hoje, transformado em casa-museu preservando a memória de seus ilustres moradores. Assim como Amado frequentava pessoal e profissionalmente os países vizinhos latino-americanos.

Em 1971, Jorge Amado e Neruda foram indicados junto a outros autores ao Prêmio Nobel daquele ano. Na edição, Neruda foi laureado com a honraria sendo o primeiro escritor latino-americano a chegar nesse êxito. Contudo, em 11 de setembro de 1973 o presidente socialista democraticamente eleito Salvador Allende foi deposto do governo do Chile por um golpe de Estado liderado pelo general Augusto

Pinochet. Nessa mesma data, o corpo de Allende é encontrado sem vida no Palácio de la Moneda, com um tiro no queixo sobre suspeita de suicídio.

Lamentavelmente, após 12 dias da derrubada do governo e da morte de Allende, faleceu também Pablo Neruda aos sessenta nove anos na Clínica Santa Maria. Local onde o poeta havia se internado por causa de um câncer na próstata. Contudo, a sua morte também vem sendo questionada atualmente em detrimento às condições suspeitas nas quais ocorreram. Sobretudo, diante da pertinente relação de amizade e política dele com o governo socialista de Allende. Nesse sentido, o Partido Comunista Brasileiro traz em seu *site* a tradução do texto do jornalista Christian Palma, correspondente do jornal de esquerda *Carta Maior* sobre as investigações do caso Neruda:

No estado de saúde delicado em que se encontrava o poeta e ex-senador do Partido Comunista chileno, seus pensamentos naquele dia não podiam deixar de estar submetidos à tristeza pelo que havia ocorrido no país que, de imediato, transformou-se numa nação onde a crueldade se vivia nas ruas, com milhares de pessoas mortas ao longo do país.

O câncer que afetava Neruda tinha se agravado depois do golpe e a partir da violência dos militares que também tinham invadido a casa que o poeta tinha em Santiago.

O embaixador do México no Chile reservou uma peça de sua casa para o poeta e político na Clínica Santa María. Na ambulância, sua mulher, Matilde Urrutia, o acompanhou (Palma, *As dúvidas sobre a morte de Pablo Neruda*, 2013).

Terríveis acontecimentos ocorreram durante a deposição de Allende, como o fato da famosa casa de Neruda conhecida por *La Chascona* ('a descabelada') na Isla Negra ter sido invadida, saqueada e todos os livros do poeta foram queimados. Além disso, a sua vasta produção literária foi proibida de circular por ordens do governo opressivo de Pinochet. O velório do Neruda é conhecido como o primeiro grande protesto contra a recente ditadura militar instaurada. Não há registro oficial do comparecimento do autor baiano no funeral do amigo chileno, sobretudo, por ter ocorrido em circunstâncias nefastas sobre forte vigilância da ditadura de Pinochet, fato que causava tensão e temor aos diversos amigos, intelectuais e autoridades latinas no intuito de prestar suas últimas homenagens ao poeta.

Alguns anos depois, Jorge Amado utilizou-se de seu prestígio internacional como escritor e conseguiu adentrar outras vezes no país dos poetas. Nesse período, as obras do amigo e compadre não poderiam ser vendidas no território chileno.

Entretanto, em uma ocasião planejada, Amado ajudou a viúva de Neruda, Matilde Urrutia, a divulgar e distribuir o livro de seu marido que ficou traduzido no Brasil como "Confesso que vivi" (1977) em plena censura comercial.

Essa seria uma obra autobiográfica, na qual Neruda passou muitos anos escrevendo. O poeta narra a sua trajetória pessoal e política até os últimos dias. Amado e Matilde, então, disfarçaram o livro do poeta inserindo-o no meio das capas das obras do autor baiano, divulgando assim a sua narrativa póstuma em diversos lugares. Em 1993, anos depois da morte de Neruda, Jorge Amado foi agraciado no Chile com a honraria Grã-Cruz da Ordem de Bernardo O'Higgins, comparecendo em outras homenagens que recebeu na terra natal de seu poeta amigo.

Considerações finais

O percurso realizado permite reafirmar que as trajetórias literárias e políticas de Jorge Amado e Pablo Neruda constituem um exemplo da articulação entre estética, engajamento e projeto utópico na literatura latino-americana do século XX. Inseridos em contextos marcados por ditaduras, perseguições ideológicas e desigualdades econômicas, ambos compreenderam a literatura como prática social ativa, capaz de intervir simbolicamente na realidade e de dialogar diretamente com as experiências históricas de seus povos.

Ao longo desse panorama investigativo, evidenciou-se uma duradoura amizade entre Amado e Neruda, se configurando como um elemento estruturante de suas trajetórias intelectuais. Esse vínculo, forjado em meio à militância política, ao exílio e à circulação internacional, fortaleceu redes de solidariedade e contribuiu para a consolidação de um projeto cultural latino-americano pautado pela defesa da justiça social, da dignidade humana e da valorização das culturas populares. A fraternidade entre ambos revela, assim, como os laços afetivos também podem operar como formas de resistência em contextos autoritários.

A produção literária dos dois escritores, ainda que marcada por diferenças formais e genéricas, converge na centralidade conferida aos sujeitos marginalizados e na crítica às estruturas de dominação econômica, política e cultural. Tanto a prosa amadiana quanto a poesia nerudiana assumem uma dimensão pública, transformando a palavra em espaço de denúncia, memória e esperança. A literatura, nesse sentido, deixa de ser compreendida como exercício isolado de criação estética para se afirmar como gesto político, voltado à formação da consciência crítica e à imaginação de futuros possíveis.

Outro aspecto relevante diz respeito à ampla recepção das obras de Amado e Neruda no âmbito da comunidade latino-americana de leitores. A consagração de ambos ultrapassa o reconhecimento institucional e acadêmico, construindo-se na relação viva com leitores, militantes e comunidades que encontraram em seus textos formas de identificação e resistência. Tal constatação aponta para a necessidade de ampliar as abordagens da história literária, incorporando os processos de circulação, apropriação e legitimação social da literatura como dimensões fundamentais de análise.

Sobretudo, o ativismo político e as lutas sociais que os dois autores apresentavam em suas obras literárias refletiam o complexo contexto dos problemas sociais dos povos na América Latina, das perseguições políticas, censura, torturas e mortes. Tornando seus textos narrativos e líricos mais próximos de seus leitores, principalmente daqueles que representam os segmentos sociais tratados mais à margem. As obras permitem mergulhar nas experiências cotidianas das relações humanas, abordando temáticas relacionadas à violência, ao preconceito e à exclusão, causando reconhecimento individual, assim como reacendem aspectos humanos ligados à valores pessoais e coletivos como a conscientização, a autocrítica, união em meios aos desafios e o fortalecimento das lutas populares.

As experiências do exílio, longe de representarem ruptura ou silenciamento, revelaram-se espaços de reconfiguração estética e política, nos quais se intensificaram as trocas intelectuais transnacionais e o engajamento em causas internacionais. Ainda que atravessadas por tensões, revisões ideológicas e desencantos históricos, as trajetórias de Jorge Amado e Pablo Neruda mantiveram-se orientadas por um compromisso persistente com a liberdade, a justiça social e a crença da transformação por meio da arte.

Dessa forma, ao revisitar a amizade, a militância e a produção literária desses dois escritores, este breve estudo reafirma a centralidade da literatura como prática social e política na América Latina do século XX. O legado de Amado e Neruda permanece como testemunho de uma escrita que não abdica do compromisso com o coletivo, que resiste ao autoritarismo e que insiste na utopia como horizonte possível.

Referências

Amado, Jorge. *O menino grapiúna*. 24ª ed., Bestseller, 2006.

Amado, Jorge. *Navegação de cabotagem: Apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. 1992. 6ª ed., Record, 2006.

Amado, Jorge. *Seara vermelha*. Companhia das Letras, 2009.

Barros, Francisco Messias Gomes. *I Congresso Nacional de Intelectuais (Goiânia – 1954): Cultura nacional, PCB e hegemonia*, 2018. Universidade Federal de Goiás, dissertação de mestrado.

Duarte, Eduardo de Assis. *Literatura, política e identidades: Ensaio*. FALE/UFGM, 2005.

Florindo, Marcos Tarcísio. “O Estado brasileiro e a repressão política na Era Vargas: montagem institucional do aparato de contenção e de controle da sociabilidade operária.” *Revista de Estudios Brasileños*, vol. 2, n.º 2, 2015, pp. 36–47.

Fraga, Myriam. *Poesia reunida*. Programa Aldir Blanc Bahia, 2021.

Neruda, Pablo. *Canto general*. Tradução de Paulo Mendes Campos, Bertrand Brasil, 1987.

Neruda, Pablo. *Cantos ceremoniales*. 3ª ed., Losada, 1972.

Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: Memorias*. Seix Barral, 1977.

Palma, Christian. “As dúvidas sobre a morte de Pablo Neruda.” *Partido Comunista Brasileiro (PCB)*, 11 set. 2013, pcb.org.br/portal2/5428. Acesso em 10 nov. 2025.

Prashad, Vijay. *O golpe contra o Terceiro Mundo: Chile, 1973*. Instituto Tricontinental de Pesquisa Social, set. 2023. Dossiê n.º 68.

Said, Edward. “Reflexões sobre o exílio.” *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, tradução de Pedro Maia Soares, Companhia das Letras, 2003, pp. 46–60.

Souza, Ricardo Antonio Mendes. “Ditaduras civil-militares no Cone Sul e a Doutrina de Segurança Nacional: algumas considerações sobre a historiografia.” *Tempo e Argumento*, vol. 5, n.º 10, 2013, pp. 6–38, revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180305102013006. Acesso em 28 nov. 2025.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

João Guimarães Rosa e Juan Rulfo: aproximações culturais entre “A hora e vez de Augusto Matraga” e *Pedro Páramo*

João Guimarães Rosa y Juan Rulfo: conexiones culturales entre “A hora e vez de Augusto Matraga” y *Pedro Páramo*

João Guimarães Rosa and Juan Rulfo: cultural connections between “A hora e vez de Augusto Matraga” and *Pedro Páramo*

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

João Batista Teixeira¹

PODES, Brasil

poesiateixeira@gmail.com

Resumo: Refletir a ficção latino-americana convoca o leitor para a compreensão das ideias e tipos que fazem os personagens se aproximarem e também sugerirem distanciamento, um dos fundamentos da literatura comparada. Portanto, cotejam-se as literaturas de João Guimarães Rosa e Juan Rulfo com personagens que são elaborados por uma representação de parte da cultura latino-americana com aspectos de errantes em *A hora e vez de Augusto Matraga*, nono conto de *Sagarana*, livro de estreia de João Guimarães Rosa em 1946, assim como Juan Preciado, personagem de *Pedro Páramo*, romance de 1955, do mexicano Juan Rulfo. Nessa análise os personagens são perspectivados como andarilhos e errantes tendo como itinerário a busca por redenção, senso de família, lugar e identidade. Esses temas são fragmentados pelos autores que expõe a incerteza tanto para Augusto Matraga como para Juan Preciado. Seja pelo silêncio e natureza dos que mais vivem em um lugar consumido pela poeira e pelos murmúrios dos que já se foram da vida ou por quem busca renascer em um espaço que lhe sugere vida e violência na mesma proporção. São os personagens de João Guimarães Rosa e de Juan Rulfo o retrato de quem sobrevive em um mundo caótico e desordenado pelos códigos dos que mandam e ordenam esse espaço.

Palavras-chave: Literatura latino-americana do século XX; João Guimarães Rosa; “A hora e vez de Augusto Matraga”; Juan Rulfo; *Pedro Páramo*; literatura comparada.

1. Licenciado em Letras – Língua Portuguesa, Pós-graduado em Literatura e Cultura Afro-brasileira e Africana pela Universidade Estadual da Paraíba – Campus I, Mestre e Doutor em Literatura e Interculturalidade pelo PPGLI – UEPB Campus I. Professor de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Pesquisador e organizador do GELPS – Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas Portuguesas. Membro da PODES – Associação de Estudos Pós-coloniais e Decoloniais no Ensino, na Cultura, nas Literaturas e nas Artes Sul-Sul. (Currículo: <http://lattes.cnpq.br/8245604588185097>.) <https://orcid.org/0009-0000-2942-290X>

¿Cómo citar?

Batista, J. “João Guimarães Rosa e Juan Rulfo: aproximações culturais entre “A hora e vez de Augusto Matraga” e *Pedro Páramo*”. *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 63-79.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumen: Reflexionar sobre la ficción latinoamericana exige al lector comprender las ideas y los tipos que acercan a los personajes y también sugieren distancia, uno de los fundamentos de la literatura comparada. Por lo tanto, se comparan las literaturas de João Guimarães Rosa y Juan Rulfo con personajes elaborados a través de una representación de parte de la cultura latinoamericana con aspectos de errantes en "La hora y el tiempo de Augusto Matraga", el noveno relato de *Sagarana*, el primer libro de João Guimarães Rosa de 1946, así como con Juan Preciado, personaje de *Pedro Páramo*, novela de 1955 del mexicano Juan Rulfo. En este análisis, los personajes son vistos como seres errantes y vagabundos cuyo itinerario es la búsqueda de redención, un sentido de familia, lugar e identidad. Estos temas son fragmentados por los autores, exponiendo la incertidumbre tanto de Augusto Matraga como de Juan Preciado. Ya sea el silencio y la naturaleza de quienes más viven en un lugar consumido por el polvo y los murmullos de quienes ya dejaron esta vida, o aquellos que buscan renacer en un espacio que sugiere vida y violencia en igual medida, los personajes de João Guimarães Rosa y Juan Rulfo son un retrato de quienes sobreviven en un mundo caótico y desordenado, regido por los códigos de quienes comandan y ordenan este espacio.

Palabras clave: Literatura latinoamericana del siglo XX; João Guimarães Rosa; "A hora e vez de Augusto Matraga"; Juan Rulfo; *Pedro Páramo*; literatura comparada.

Abstract: Reflecting on Latin American fiction calls upon the reader to understand the ideas and types that bring the characters closer together and also suggest distance, one of the foundations of comparative literature. Therefore, the literatures of João Guimarães Rosa and Juan Rulfo are compared with characters that are elaborated through a representation of part of Latin American culture with aspects of wanderers in "The Hour and Time of Augusto Matraga," the ninth story in *Sagarana*, João Guimarães Rosa's debut book in 1946, as well as Juan Preciado, a character from *Pedro Páramo*, a 1955 novel by the Mexican Juan Rulfo. In this analysis, the characters are viewed as wanderers and errant beings whose itinerary is the search for redemption, a sense of family, place, and identity. These themes are fragmented by the authors, exposing the uncertainty for both Augusto Matraga and Juan Preciado. Whether it's the silence and nature of those who live most in a place consumed by dust and the murmurs of those who have already left this life, or those seeking rebirth in a space that suggests life and violence in equal measure, the characters of João Guimarães Rosa and Juan Rulfo are a portrait of those who survive in a chaotic and disordered world, ruled by the codes of those who command and order this space.

Keywords: 20th-century Latin American literature; João Guimarães Rosa; "A hora e vez de Augusto Matraga"; Juan Rulfo; *Pedro Páramo*; comparative literature.

Literatura Comparada e América Latina: intersecções

A intersecção entre Literatura Comparada e América Latina é um campo de estudo complexo e fundamental para a compreensão da produção literária e cultural do continente. Se configura como um espaço de diálogo, crítica e redefinição de conceitos tradicionais.

Em termos de sentido e função do Comparatismo na América Latina, superando a subjugação, a opção pela Literatura Comparada, nesse contexto, não visa subjugar ou reduzir as literaturas latino-americanas a modelos externos, mas sim aproximar e fortalecer a compreensão ampla das produções do continente em um horizonte global e transnacional, a partir da captação de especificidades o comparatismo adquire sentido ao focar nas especificidades das diversas literaturas latino-americanas e na tradição literária do continente.

No diálogo entre culturas, algo que se realiza sempre em tensões, a teoria da literatura comparada transforma-se de um estudo mecanicista de fontes e influências para uma disciplina capaz de desencadear um novo modelo de diálogo de culturas a partir da inversão de hierarquias, a abordagem comparatista contribui para que os termos do sistema hierárquico anterior se invertam e se reprogramem, permitindo que o texto da cultura subalternizada e dominada se configurasse como um polo de inovação e apropriação criativa das formas literárias europeias.

Os desafios e novas perspectivas ao repensar os conceitos, a discussão entre literatura, comparatismo e América Latina surge em um momento em que os estudos literários redefinem conceitos como "identidade," "nação," e "cultura," que estão constantemente sendo postos em xeque. Em relação à Teoria da Influência e transformação, o comparatismo na América Latina foi profundamente impactado por abordagens teórico-críticas do Estruturalismo, Semiologia, Estética da Recepção, Marxismo, Estudos Culturais e Pós-Coloniais, adaptando-se para refletir a realidade do continente.

Já em termos da Perspectiva Decolonial que se configura como uma vertente relevante é a Literatura Comparada Decolonial, a qual busca romper com os padrões eurocêntricos estabelecidos pelo comparatismo moderno. Essa abordagem valoriza as produções e epistemologias que emergem das margens e das fronteiras, reconhecendo a América Latina como um laboratório vital para a pesquisa decolonial. Sobre a interdisciplinaridade, campo fundamental aos Estudos comparados, esse campo se mostra permeável a diversas abordagens teóricas incorporando interfaces e deslocamentos que enriquecem a análise do fenômeno literário.

Expressões acerca do trauma e trabalho de luto, narrativas e histórias das ditaduras e ressignificação de recordações em processos de deslocamento trazem relações entre a literatura e a comparação desses elementos como um núcleo constituinte das narrativas latino-americanas. Acerca da tradução e circulação retrata a importância da tradução interlinguística e intercultural para a circulação literária e cultural no cone Sul e em outros lugares.

Deste modo, a relação entre Literatura Comparada e América Latina é sempre dinâmica, marcada pela crítica às tradições coloniais e pela busca de uma perspectiva própria que reconheça a complexidade, a pluralidade e a vitalidade cultural do continente.

João Guimarães Rosa e as veredas complexas da crítica

Nesse cenário, João Guimarães Rosa é frequentemente citado como o "divisor de águas" da literatura brasileira, mas na crítica comparada, sua obra assume uma dimensão transnacional que transcende o regionalismo. Analisar Guimarães Rosa sob essa ótica significa entender que o Sertão não é apenas um espaço geográfico mineiro, mas um *topos* literário onde o particular se torna universal. A crítica comparada permite traçar paralelos entre o pacto de Riobaldo e as tensões metafísicas de Fausto, de Goethe, ou as andanças épicas de Ulisses, de Homero, revelando que a travessia do jagunço é, em última análise, a travessia da alma humana em busca de sentido.

A linguagem rosiana é o ponto central das veredas complexas da crítica. Ao desconstruir a sintaxe e inventar neologismos, Rosa não está apenas mimetizando a fala sertaneja, mas criando uma língua literária autônoma que dialoga com as vanguardas europeias, à exemplo, o experimentalismo de James Joyce. Comparatistas frequentemente investigam como tanto João Guimarães Rosa quanto James Joyce utilizam a "corrupção" da norma culta para atingir uma camada mais profunda da consciência e da mitologia. Enquanto Joyce foca na urbanidade fragmentada, Rosa foca na metafísica do ermo, mas ambos compartilham a busca por uma linguagem que dê conta do "inefável".

Além disso, a crítica comparada explora a conexão de Rosa com a tradição da oralidade e do realismo animista. Ao colocar *Grande Sertão: Veredas* ao lado de obras de autores como o colombiano Gabriel García Márquez ou o mexicano Juan Rulfo, percebe-se como Rosa antecipou e moldou elementos do que viria a ser o realismo mágico latino-americano. O sertão de Rosa, habitado por diabos que podem ou não existir e por uma natureza que "fala", funciona como um microcosmo onde a fronteira entre o real e o sobrenatural é fluida.

Em *Sagarana* (1946), João Guimarães Rosa inaugura sua cartografia literária ao transformar o sertão mineiro em um palco para o drama universal da existência. Para Rosa, o sertão não é apenas um cenário geográfico, mas uma condição de espírito — uma "massa de humanidade" onde os dilemas morais, o misticismo e a violência se fundem para revelar o que há de mais essencial no ser humano. Ao contrário do regionalismo anterior, que muitas vezes focava na denúncia social de forma documental, o autor também utiliza a vida rústica como uma lente para observar temas como o destino, a culpa e a possibilidade de redenção.

De um título de conto como *Contos*, até um outro como *Sagarana*, a distância é vasta, e não só se levamos em conta os oito anos de reelaboração, o reescrever porfiado e a seleção que eliminou muita coisa. O título *Contos* é indiscriminado, rotulara e tem rotulado desde então inúmeros livros. Mas *Sagarana* mostra um escritor confiante, dono de seus recursos, inventando uma palavra original já dentro de um "estilo Guimarães Rosa" do vocabulário português de origem germânica *saga* mais o sufixo tupi rana, "à maneira de" o que parece (Galvão, 1977, p. 20).

A experiência humana na obra é marcada pela ideia de *travessia*. Personagens como o burrinho Sete-de-ouros ou Augusto Matraga exemplificam que a vida é um processo de superação e aprendizado. No conto *O Burrinho Pedrês*, a sobrevivência não pertence ao mais forte ou ao mais jovem, mas àquele que possui a sabedoria da experiência e a paciência para "deixar-se levar" pelas águas no momento certo. Já em *A hora e vez de Augusto Matraga*, a trajetória do protagonista — de homem violento a santo e, finalmente, a um "justiceiro de Deus" — ilustra a complexidade da alma humana, que oscila entre a brutalidade e a espiritualidade, provando que todos possuem sua chance de transformação.

João Guimarães Rosa humaniza o sertão ao conferir dignidade metafísica aos seus habitantes e até aos seus animais. O misticismo, a feitiçaria e as crendices não são tratadas como ignorância, mas como formas legítimas de compreender o mundo e o invisível. Em *Sagarana*, o homem sertanejo é um filósofo nato que, em meio à lida com o gado e às disputas de honra, interroga o universo sobre o bem e o mal. Essa fusão entre o local e o universal faz com que o sertão deixe de ser um lugar isolado para se tornar "do tamanho do mundo", onde cada vereda é um caminho para o autoconhecimento.

O comparatismo permite observar como o autor brasileiro reprocessa tradições universais — desde a épica clássica e a tragédia grega até a filosofia oriental e o existencialismo moderno — para criar algo inteiramente novo. É o que a crítica chama de "provincianismo cosmopolita": o uso do local para atingir o universal, uma das faces da Literatura comparada.

Um dos eixos mais produtivos dessa relação é o diálogo entre Rosa e o *Fausto*, de Goethe, como ocorre em Lima na sua tese de doutorado. A crítica comparada dedica inúmeros estudos ao pacto de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, questionando se o Diabo existe no sertão ou se ele é uma projeção da psique humana. Ao confrontar Rosa com a tradição fáustica europeia, percebe-se que ele não apenas repete o mito, mas o "sertaneja", fundindo a dúvida metafísica alemã com o misticismo barroco brasileiro. Esse ponto de vista revela que as angústias de um jagunço no interior do Brasil são as mesmas de um erudito europeu, unindo as duas obras pelo fio da ética e do livre-arbítrio.

Outra vertente essencial da literatura comparada em Rosa reside na estética da linguagem. Comparatistas frequentemente estabelecem paralelos entre as inovações linguísticas de Rosa e as de James Joyce em *Finnegans Wake* (1939), romance que na tradução brasileira se mantém como *O despertar de Finnegans*. Ambos os autores tratam a língua como uma matéria plástica, subvertendo a sintaxe e criando neologismos que forçam o leitor a uma nova percepção da realidade. Enquanto a literatura comparada tradicional focava em "influências" diretas, a crítica moderna prefere focar em "convergências": como dois autores, em contextos tão distintos, chegaram à mesma conclusão de que a língua padrão era insuficiente para descrever a complexidade do espírito humano no século XX.

Em "A hora e vez de Augusto Matraga", João Guimarães Rosa utiliza as noções de ausência de humanidade e errância como eixos de uma metamorfose existencial. No início da narrativa, Augusto Matraga é o retrato do homem "desalmado", definido pela pura exterioridade da força e do mando. Sua humanidade está ausente porque ele não reconhece o outro; vive em um estado de natureza bruta, onde o prazer advém da opressão e da satisfação de instintos imediatos.

A transição desse estado de barbárie para a recuperação do humano ocorre através de uma ruptura traumática: a emboscada que o deixa à beira da morte e a marcação a ferro, que o "coisifica" definitivamente. É nesse momento de queda absoluta que a *errância* surge como uma necessidade de purificação. A errância de Matraga, no entanto, é dupla. Há uma errância física, o deslocamento para o Arraial do Pindaíbas e o isolamento na lida pesada, e uma errância espiritual, uma busca por um lugar no mundo que não seja mais o do carrasco e passa anos tentando *desaprender* sua antiga natureza, vivendo um vazio produtivo onde o silêncio e a oração substituem o grito e a arma.

A errância culmina no ato de "se entregar ao caminho" montado em um jumento, símbolo da humildade e da aceitação do destino. Esse movimento é essencial para que ele encontre a sua *hora e vez*. Guimarães Rosa sugere que a

humanidade não é um estado estático, mas uma conquista que passa pelo deserto da incerteza. Ao vagar sem destino aparente, Matraga está, na verdade, caminhando para o centro de si mesmo. A errância retira o sujeito do seu centro de poder e o coloca na posição de observador do mundo e das necessidades alheias, preparando o terreno para a empatia que lhe faltava no início.

Matraga utiliza sua antiga perícia de guerreiro, outrora sinal de desumanidade, para um fim ético e sacrificial. O personagem recupera sua humanidade ao descobrir que pode ser "o bem para quem é de bem e o mal para quem é de mal", unindo a disciplina da fé à coragem do jagunço. A travessia da errância permite que ele morra como homem pleno, tendo finalmente encontrado o equilíbrio entre o bicho e o santo.

Você nunca trabalhou, não é? Pois agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse seu mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele. Peça a Deus assim, com essa jaculatória: "Jesus manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso." (Rosa, 2017, p. 356).

Walnice Nogueira Galvão (1970) apresenta um marco inaugural na crítica à obra de Guimarães Rosa, investiga a ambiguidade em *Grande Sertão: Veredas*, questionando a confiabilidade do relato de Riobaldo e a natureza ilusória do sertão (p.37). Diferente de leituras que se deixavam seduzir apenas pelo "exotismo" do sertão, Galvão propôs uma análise estrutural e teórica profunda, o categorizando como um autor de vanguarda que utiliza o regionalismo como um suporte para experimentações linguísticas e filosóficas universais.

Para a crítica, Guimarães Rosa não escreve sobre jagunços reais, mas constrói uma mitologia própria, onde cada gesto e palavra estão carregados de simbolismo. Em ensaios como os reunidos em "Mínima Mímica", ela analisa como o autor opera uma "escavação introspectiva", utilizando técnicas modernas como o monólogo interior e o fluxo de consciência para mimetizar o funcionamento da psique humana. Walnice argumenta que Guimarães Rosa realiza uma síntese única: um "regionalismo com introspecção", onde o espiritualismo e o metafísico se vestem com as roupas rústicas do sertanejo (1970, p. 78).

Além da análise temática, Walnice Nogueira Galvão dedicou-se intensamente à dimensão técnica e material da obra rosiana. Investigou a gênese dos textos, as variações editoriais e a complexa rede de neologismos e arcaísmos que compõem o léxico do autor. Ao comparar Rosa com figuras como James Joyce ou Euclides da Cunha, ela demonstra que a originalidade de Rosa não vem do

isolamento, mas de uma erudição que "devora" a tradição literária para recriá-la sob a luz do Brasil profundo. Para Walnice Nogueira Galvão, ler Guimarães Rosa é participar de uma "fábula de aculturação às avessas", onde o erudito e o popular se fundem em uma linguagem que busca, incessantemente, o inefável.

Já com a crítica de Willi Bolle (2004), um dos mais proeminentes estudiosos da obra de Guimarães Rosa, conhecido por aplicar uma perspectiva crítica que integra a literatura alemã, a sociologia e a história brasileira. Nascido na Alemanha, Bolle mudou-se para o Brasil motivado pelo fascínio por *Grande Sertão: Veredas*, dedicando décadas de pesquisa à compreensão do sertão como um "espaço de conhecimento". Propõe que o livro de Rosa deve ser lido como um diálogo crítico com os grandes ensaios de formação da identidade nacional, como os de Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre. (p.34-47)

Para Bolle, a experiência humana no sertão rosiano é um retrato alegórico das contradições do Brasil e introduz o conceito do *jagunço letrado* (aprofundando uma ideia de Walnice Nogueira Galvão) para explicar como Riobaldo opera como um narrador que transita entre a violência bruta do mundo dos jagunços e a sofisticação intelectual da cultura letrada. Através dessa lente, Bolle analisa o sertão não como um local isolado, mas como uma "megacidade da periferia", onde as tensões entre o arcaico e o moderno, o progresso e o atraso, revelam o "dilaceramento" da nação brasileira. (*grandesertão.br*, p. 352).

A contribuição de Bolle (2022,p.54-55) em *Fisiognomia da metrópole moderna*, também é marcada pelo uso de categorias do pensamento de Walter Benjamin para interpretar a prosa de Rosa, vê na narrativa de Riobaldo uma forma de *fisiognomia* (expressão oriunda dos filósofos da antiguidade e popularizado no século XVIII por Johann Lavater – termo que Walter Benjamin retoma e adapta aos seus estudos ao perceber a metrópole, o flanêur, as vitrines, as passagens como faces da história, memória e consequentemente a fisiognomia ou fisionomia de um povo) essa forma de explicação da fisionomia de um povo é associada a de um país, onde a história é contada a partir das vozes dos vencedores e vencidos. Ao comparar Guimarães Rosa com a vanguarda europeia, Bolle demonstra que a errância de Riobaldo e sua busca por Deus e pelo Diabo são reflexos da crise da modernidade.

No âmbito da Literatura Comparada, o autor é frequentemente o objeto de estudo que rompe com a ideia de "influência" passiva (da Europa para o Brasil) para estabelecer um diálogo de igualdade com os grandes cânones universais. O regionalismo rosiano não é um registro documental de costumes, mas uma reconstrução mítica e linguística que transforma o interior e sertão de Minas Gerais em um espaço para os dramas humanos.

O regionalismo brasileiro do século XX, especialmente a geração de 1930, tinha um forte caráter sociológico e de denúncia. Guimarães Rosa, embora herdeiro dessa tradição de olhar para o interior do país, opera uma ruptura estética. Para a Literatura Comparada, Rosa se alinha ao Modernismo tardio de autores como William Faulkner, no Sul dos Estados Unidos, ou Juan Rulfo, no México. Assim como esses autores, utilizam o "lugar isolado" para explorar a natureza humana, provando que quanto mais profunda é a raiz local, mais universais se tornam os frutos da narrativa.

O maior trunfo de Guimarães Rosa para a literatura mundial é sua reelaboração ou transfiguração linguística. O autor não escreve no "português padrão" nem no "dialeto sertanejo" puro; ele inventa uma terceira língua. Ao fundir arcaísmos, neologismos, onomatopeias e estruturas latinas, Rosa cria uma prosa que exige do leitor (e do tradutor) um esforço de decifração semelhante ao que se tem diante do *Finnegans Wake*, de James Joyce. Essa sofisticação linguística retira o sertão da condição de "atraso" e o coloca no centro da inovação literária do século XX.

A ficção de Rosa é um mosaico de referências que atravessam séculos. Sob a ótica comparativista, a obra *Grande Sertão: Veredas* pode ser lida como uma reescritura de temas clássicos como o épico e a cavalaria, as andanças de Riobaldo e seu bando de jagunços espelham as novelas de cavalaria medievais e a épica de Homero, onde a guerra e a honra definem o caráter do herói

Pedro Páramo: o herói silenciado em murmúrios e andarilho em chão forrado de desumanidade

A obra *Pedro Páramo*, do mexicano Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno ou Juan Rulfo como é conhecido em sua obra, subverte a ideia clássica do "herói andarilho". diferente das epopeias tradicionais onde o herói viaja em busca de glória ou autoconhecimento, Juan Preciado — o protagonista que caminha em direção a Comala — empreende uma jornada de desintegração. O personagem viaja para cumprir uma promessa feita no leito de morte de sua mãe: cobrar de seu pai, Pedro Páramo, o esquecimento e o abandono. O "andarilho", neste contexto, não é um desbravador de terras novas, mas um intruso em um território de ecos e sombras.

Ao chegar em Comala, o herói depara-se com um cenário que desafia a lógica geográfica e temporal. A cidade, outrora fértil sob o domínio tirânico de Pedro Páramo, é agora um vale de "murmúrios". O caminhar de Juan Preciado revela-se uma descida ao submundo, onde a distinção entre vivos e mortos se apaga. Ele caminha por ruas vazias que estão, paradoxalmente, povoadas por vozes do passado. Nessa andança, o herói não transforma o mundo ao seu redor; pelo contrário, é absorvido pela poeira e pela secura daquela terra amaldiçoada.

— Como é que o senhor disse que se chama o povoado que se vê lá embaixo?

— Comala, senhor.

— Tem certeza que é Comala?

— Sim, senhor.

— E porque parece tão triste?

— São os tempos, senhor. Eu imaginava ver aquilo através das recordações da minha mãe; da sua nostalgia, entre fiapos de suspiros. Ela viveu sempre suspirando por Comala, pelo regresso; mas jamais voltou. Agora, venho eu em seu lugar. Trago os olhos com que ela viu estas coisas, porque me deu seus olhos para ver: “Existe, passando o desfiladeiro dos Colimotes, a vista muito bela de uma planície verde, um pouco amarelada por causa do milho maduro. Desse lugar a gente vê Comala, branqueando a terra, iluminando a terra durante a noite.” E sua voz era secreta, quase apagada, como se falasse sozinha... Minha mãe (Rulfo, p. 9).

A figura de Pedro Páramo, o "herói" antagônico e central, representa o ponto final dessa caminhada. Ele é a personificação do poder absoluto e da solidão devastadora. Enquanto Juan caminha para encontrar o pai, ele descobre que Pedro Páramo é a própria razão da ruína de Comala. O patriarca, movido pelo amor não correspondido por Susana San Juan, decide cruzar os braços e deixar a cidade morrer. Assim, a jornada do andarilho termina não em um encontro de reconciliação, mas na constatação de que ele próprio já faz parte daquele coro de almas sem descanso.

O romance de Ruan Rulfo propõe que o andarilho em solo mexicano (e latino-americano) é aquele que caminha sobre as camadas da história e da injustiça. A trajetória de Juan Preciado simboliza a busca pela identidade em um lugar onde o passado é uma presença física e sufocante. O herói andarilho não retorna para casa com um tesouro; ele se desfaz, tornando-se mais um murmúrio na vasta e desolada Comala, provando que, naquele universo, o único destino possível para quem caminha é a imobilidade da morte.

A busca pelo pai em *Pedro Páramo* é o motor que impulsiona a narrativa e serve como uma poderosa metáfora para a procura da identidade e das raízes latino-americanas. Juan Preciado parte para Comala não por um desejo próprio de afeto, mas como o executor de um mandato materno: Dolores, em seu leito de morte, exige que o filho cobre de Pedro Páramo, o esquecimento no qual os manteve. Essa jornada começa, portanto, sob o signo do ressentimento e do dever, transformando o filho em um cobrador de dívidas existenciais.

Ao penetrar nos domínios de Comala, Juan Preciado descobre que o pai não é apenas um homem, mas uma espécie de entidade que moldou e destruiu todo o horizonte geográfico e humano da região. Pedro Páramo é o "coronel" latifundiário, o patriarca absoluto que possui as terras e as pessoas. A busca pelo pai, que no início parece ser uma busca por um indivíduo, revela-se a descoberta de um vazio. Juan não encontra um homem de carne e osso, mas o rastro de destruição deixado por uma figura que personifica o poder tirânico e a ausência de moral.

Essa busca é marcada por uma profunda desilusão espacial e espiritual. À medida que Juan avança, o "pai" se fragmenta nos relatos dos habitantes (também mortos) que ele encontra pelo caminho. Cada encontro revela uma nova face da crueldade ou da solidão de Pedro Páramo. A ironia central da obra é que, ao procurar o pai para afirmar sua própria existência, Juan acaba encontrando a morte. O reconhecimento da paternidade não traz o pertencimento, mas a integração definitiva ao reino dos mortos, confirmando que ele é apenas mais um dos muitos filhos ilegítimos e abandonados daquela terra seca.

A figura de Pedro Páramo representa um pai que é, simultaneamente, origem e fim. Ele deu a vida a quase todos em Comala, mas também lhes negou o sustento e a paz. A trajetória de Juan Preciado simboliza a tragédia de uma linhagem que não tem para onde voltar, pois a casa do pai está em ruínas e o próprio pai "morreu como um monte de pedras". A busca termina no silêncio, sugerindo que, naquela cosmologia, o encontro com a origem é, inevitavelmente, o encontro com o nada.

A "herança de pó" em *Pedro Páramo* é a materialização do fracasso de uma linhagem e de um sistema social. Quando Juan Preciado chega a Comala não encontra as terras férteis e a abundância descritas nostalgicamente por sua mãe, Dolores; em vez disso, herda uma geografia em ruínas, onde a riqueza se transformou em aridez. Essa herança simboliza o legado do "coronelismo" e da tirania de seu pai: um patrimônio que, destituído de vida e de justiça, desintegra-se entre os dedos, restando apenas o pó como prova de que o poder absoluto de Pedro Páramo deixou para trás um deserto.

O silêncio do herói, nesse cenário, não é uma ausência de som, mas uma condição existencial e narrativa. Juan Preciado é um andarilho que, ao contrário dos heróis clássicos, perde a voz à medida que se aprofunda no mistério de Comala. Ele deixa de ser um narrador ativo para se tornar um ouvinte passivo dos "murmúrios" — as vozes dos mortos que habitam o vácuo da cidade. O silêncio o envolve de tal forma que o ar se torna escasso e pesado, sugerindo que a comunicação com o mundo dos vivos foi cortada. Em Comala, o silêncio é a linguagem da morte, e o herói, ao aceitá-lo, aceita sua própria transição para o plano espectral.

A cidade fantasma em *Pedro Páramo*, um chão forrado de medo, ausências e desumanidade, funciona como um purgatório onde o tempo é circular e a esperança foi abolida. O silêncio que Juan encontra é o resultado da "vingança" de Pedro Páramo, que, ao perder seu único interesse humano (Susana San Juan), decidiu cruzar os braços e deixar o povoado morrer de fome e abandono. O herói, buscando um pai que é a própria causa da ruína, acaba sufocado por esse vácuo sonoro. A "herança de pó" é, portanto, o silêncio final: a constatação de que não há nada a ser recuperado, apenas vozes que ecoam a tragédia de uma terra que parou de pulsar.

Em *Pedro Páramo*, a falta de ar experimentada por Juan Preciado não é uma mera condição fisiológica, mas o ápice de um sufocamento existencial provocado pelo peso da herança paterna. Ao chegar em Comala, Juan carrega consigo a missão de cobrar uma identidade e um passado que lhe foram negados. No entanto, o que ele encontra não é um homem, mas uma atmosfera carregada pela tirania de Pedro Páramo.

A opressão do patriarca foi tão vasta que ele não apenas dominou as terras e as pessoas, mas envenenou a própria eternidade do lugar. Juan Preciado, como filho do carrasco, sente na pele a impossibilidade de respirar em uma terra onde o oxigênio foi substituído pela culpa e pelo remorso de milhares de mortos.

Os murmúrios na ficção de Rulfo, não são apenas ruídos de fundo, mas a própria substância de que é feita Comala. Juan Rulfo constrói uma narrativa onde a morte não silencia as vozes; ao contrário, as condena a uma repetição eterna de suas angústias. Quando Juan Preciado caminha pelas ruas da cidade é constantemente assaltado por fragmentos de conversas, gemidos e confissões que parecem brotar das paredes e do chão. Esses murmúrios são as almas daqueles que morreram sem perdão, presos a uma terra que Pedro Páramo amaldiçoou com sua indiferença e tirania.

As memórias sufocadas funcionam como uma camada geológica de dor que impede a cidade de descansar. Cada habitante de Comala carrega um segredo ou um pecado não redimido, e a estrutura não linear do livro reflete esse sufocamento: o passado e o presente colidem sem aviso. A memória não é uma recordação nostálgica, mas uma presença viva e opressora. As personagens não vivem; elas apenas "re-lembram" seus traumas, como se estivessem presas em uma região de culpas eternas, impedidas de alcançar o esquecimento definitivo pela falta de uma última oração ou de um ato de justiça.

O silenciar e sufocar uma existência são personificados na relação de Pedro Páramo com Susana San Juan. Para o patriarca, Susana é a única memória pura, mas para a cidade, ela é o símbolo da loucura e da perda. Quando Susana morre, Pedro

Páramo decide "cruzar os braços", deixando que Comala morra de fome e silêncio. Esse ato transforma as memórias coletivas em murmúrios errantes, pois não há mais ninguém vivo para dar sentido àquelas vozes.

A experiência de Juan Preciado termina por ser a de um homem sufocado pelos ecos alheios. Morre não de uma ferida física, mas "pelo frio dos murmúrios", incapaz de processar o peso de tantas vidas desperdiçadas que clamam em seus ouvidos. A obra sugere que, em uma terra marcada pela injustiça e pelo abandono, a memória torna-se um fardo insuportável. Ao final, a voz de Juan mistura-se ao coro de Comala, provando que, naquele universo, o indivíduo é aniquilado pela história coletiva de sofrimento que se recusa a ser enterrada.

Há um espaço demarcado pela dor e silêncio numa espécie de purgatório sonoro de Juan Preciado em Comala. Esse espaço de passagem e caminho dos andarilhos caracteriza uma das representações mais singulares da literatura mundial – umas das referências da literatura comparada – o mesmo fenômeno que ocorre em determinadas obras e épocas muitas vezes distintas.

Ao cruzar o limiar da cidade, o protagonista não entra apenas em um espaço físico em ruínas, mas em uma câmara de ressonância onde o tempo parou. Diferente do purgatório de Dante, onde as almas buscam a purificação para ascender, a Comala de Rulfo é um lugar de estagnação, onde os mortos estão condenados a repetir suas histórias indefinidamente. O som, aqui, substitui a matéria: Juan caminha por ruas onde o que se "vê" é construído através do que se "ouve", e cada voz é uma peça de um quebra-cabeça trágico.

A experiência sensorial do personagem de Rulfo é marcada por uma invasão auditiva que o desorienta. Ele ouve os passos de pessoas que não deixam rastro, o bater de portas que já caíram e, principalmente, as confissões de almas que não tiveram quem as escutasse em vida. Esse ambiente sonoro é sufocante; não há silêncio absoluto em Comala, apenas um ruído branco de lamentos e memórias que Rulfo denomina "murmúrios". Para Juan Preciado, essa cacofonia de mortos torna-se letal, pois o peso dessas vozes sem corpos começa a ocupar o espaço do ar que ele respira, transformando a audição em um ato de soterramento existencial.

Como andarilho e nesse chão sem humanidade, Juan Preciado percebe que os murmúrios não são externos, mas o envolvem a ponto de se tornarem sua única realidade. Ele morre, literalmente, de medo e de frio – um frio provocado pelo contato com a essência gélida dessas vozes. Sua morte marca a transição definitiva e deixa de ser o ouvinte para se tornar parte do coro.

A morte de Juan Preciado é, portanto, o triunfo definitivo do silêncio e da imobilidade sobre o movimento. Ele morre "pelo frio dos murmúrios" e pela escassez de ar, simbolizando que, diante da magnitude da destruição causada pelo

pai, não resta ao filho nenhum fôlego para reconstruir uma vida própria. A falta de ar representa o fechamento de todas as saídas: o herói não consegue escapar do passado, não consegue confrontar o pai ausente e, por fim, é tragado pelo vácuo deixado por um homem que, ao "cruzar os braços", paralisou o mundo ao seu redor.

Ao ser enterrado ao lado de Dorotea, Juan Preciado passa a participar do diálogo eterno das tumbas, confirmando que em Comala a única forma de sobrevivência é a memória falada. O purgatório sonoro é, portanto, a prisão de uma comunidade que, impedida de descansar por causa dos pecados de Pedro Páramo, continua a narrar sua própria ruína para qualquer um que ouse caminhar por suas terras.

Augusto Matraga e Juan Preciado: aspectos culturais distintos e cercanos

A comparação entre Augusto Matraga (de *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa) e Juan Preciado (de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo) revela dois dos mais profundos caminhos do herói na literatura latino-americana. Embora ambos sejam andarilhos que percorrem terras áridas e desoladas, suas jornadas representam movimentos espirituais opostos: enquanto Matraga caminha em direção à redenção e plenitude, Preciado caminha em direção à desintegração e ao vazio.

Ambos os personagens estão umbilicalmente ligados à figura do pai e ao poder agrário. Matraga é filho do Coronel Afonso, um latifundiário de quem herda o nome e a violência, enquanto Juan Preciado busca Pedro Páramo, o patriarca que é a própria origem de sua existência e de sua ruína. O cenário que percorrem também é semelhante: o Sertão brasileiro/mineiro e a Comala mexicana são espaços míticos, secos e violentos, onde a vida e a morte se confundem e onde o destino parece estar selado pela geografia e pela história social de opressão.

Ambos vivem uma espécie de "morte em vida". Matraga é dado como morto após uma surra brutal e renasce para uma vida de penitência; Juan Preciado chega a Comala como um vivo que, gradualmente, percebe já estar morto ou sendo absorvido pelo mundo dos espectros. Essa transição entre o plano físico e o espiritual é o que confere às literaturas aqui cotejadas de João Guimarães Rosa e Juan Rulfo o caráter de realismo animista ou mágico.

A principal diferença reside na postura do herói diante do destino. Augusto Matraga é um herói de ação. Sua caminhada é uma ascense; ele escolhe o sofrimento ("trabalhar e rezar") como forma de limpar seus pecados. Sua "hora e vez" é o

momento em que ele recupera sua força para um ato de justiça final, morrendo com alegria e consciência. Ele é o herói que vence a morte através do sacrifício e da vontade própria.

Juan Preciado é o herói silenciado para o qual lhe é negada a humanidade. Ele não escolhe seu destino, mas é empurrado a ele por uma promessa feita à mãe. Em Comala, não age; apenas ouve. Sua jornada não é de ascensão, mas de queda em um labirinto de murmúrios. Enquanto Matraga encontra Deus e o perdão no final de sua trilha, Preciado encontra apenas o pó e o silêncio de um pai que morreu como um "monte de pedras."

A figura do andarilho em *Pedro Páramo* é subvertida de forma trágica na pele de Juan Preciado. Ao contrário do caminhante que acumula experiências e sabedoria, o trajeto de Juan em direção a Comala é uma jornada de esvaziamento de si. Cada passo que dá para dentro daquela cidade fantasmagórica retira-lhe uma camada de vitalidade. O "andarilho" de Juan Rulfo não conquista o território, na verdade é devorado por ele. A busca pelo pai, que deveria ser o alicerce de sua identidade, revela-se um caminho sem volta para o centro de um redemoinho de desolação.

A desintegração em pó é o destino físico e simbólico de Juan. Comala é uma terra estéril, onde o húmus cedeu lugar à cinza e ao ressecamento absoluto provocado pela tirania de Pedro Páramo. Juan Preciado, ao entrar em contato com essa realidade, começa a mimetizar o ambiente: seus pulmões aspiram um ar que não nutre, e sua carne parece perder o peso diante da magnitude do nada que o cerca. A imagem final de seu pai — um homem que se desmorona como um monte de pedras — antecipa o próprio fim de Juan, que se dissolve na poeira da estrada, tornando-se indistinguível da terra que veio reivindicar.

O fim de Juan Preciado é selado não por uma morte biológica convencional, mas pelo sufocamento provocado pelos murmúrios. Em Comala, o som substitui a matéria. O herói morre quando não consegue mais distinguir sua própria voz do coro de almas penadas que habitam as frestas das casas arruinadas. Ele é "morto pelos murmúrios", uma metáfora poderosa para o indivíduo que é aniquilado pelo peso da história e dos traumas coletivos. Ao final, o andarilho para de caminhar porque não há mais ar, apenas ecos; deixa de ser o observador para se tornar o objeto da observação de outros mortos.

O término de sua jornada ocorre no silêncio compartilhado da sepultura. Ao ser enterrado ao lado de Dorotea, Juan Preciado completa sua metamorfose: de andarilho a um herói em murmúrio. Ele agora faz parte da herança de pó de Pedro Páramo, uma voz sem corpo que flutua nas correntes de ar quente de Comala.

Sua trajetória ensina que, naquela geografia mítica, buscar as raízes é o mesmo que cavar a própria cova, e que o destino de todo filho abandonado pelo patriarca é dissolver-se na memória de uma terra que se esqueceu de como sustentar a vida.

A trajetória do personagem de Guimarães Rosa em *A hora e vez de Augusto Matraga*, apresenta um modelo de herói que, ao contrário de Juan Preciado, utiliza a queda como o degrau necessário para uma ascensão espiritual. No início da narrativa, Matraga é a imagem da decadência moral: um fazendeiro violento, arrogante e impiedoso que vive sob o signo do excesso. Sua queda física ocorre quando ele é traído, brutalmente espancado e marcado a ferro, sendo jogado em um precipício para morrer. Esse momento marca o fim do "Matraga mundano" e o início de uma longa travessia em busca de uma identidade que não seja pautada pelo sangue, mas pela redenção.

O fim de Matraga é o ápice de um processo de ascese. Após anos de penitência no vilarejo do tombador, vivendo sob o lema "trabalhar e rezar", o herói sente que sua "hora" se aproxima. Ele volta a ser um andarilho, cruzando o sertão em busca de um destino que justifique sua existência. Diferente de Juan Preciado, que se desintegra em pó e silêncio, Augusto Matraga mantém o vigor da alma. Ele não nega sua natureza guerreira, mas a transmuta; ele deixa de usar a força para a opressão e passa a usá-la para o sacrifício. Sua queda final não é um desmoronamento, mas um salto consciente em direção ao seu propósito.

Augusto Matraga ao enfrentar o bando de João Lomba para salvar uma família, encontra sua redenção através da violência santa. Ele morre em combate, mas essa morte é celebrada como uma vitória. Enquanto Juan Preciado termina como um murmúrio sufocado em uma cova, Augusto Matraga termina com uma explosão de vitalidade e transcendência. Ele morre "com muita alegria", pedindo perdão e abençoando aqueles ao seu redor. O herói rosiano prova que a queda é o que permite ao homem conhecer suas profundezas para, enfim, atingir as alturas.

Augusto Matraga morre inteiro, deixando para trás não apenas o pó, mas o exemplo de uma vontade que venceu a própria ruína. Juan Preciado se esvai também em pó e murmúrios, ambos os personagens são épicos e trazem a marca do silêncio e a pouca humanidade que lhes foi oferecida os une como exemplos de construção literária que imprime às literaturas de João Guimarães Rosa e Ruan Rulfo a importância que tem nas literaturas latino-americana e universal.

Referências

- Bolle, Willi. *Fisiognomia da Metrópole: Representações da História em Walter Benjamin*. 3ª ed., São Paulo, Edusp, 2022.
- Bolle, Willi. *grandesertão.br: O romance de formação do Brasil*. São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2004.
- Galvão, Walnice Nogueira. *As formas do falso: Um estudo sobre a ambiguidade em Grande Sertão: Veredas*. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, 1970.
- Galvão, Walnice Nogueira. "Heteronímia em Guimarães Rosa." *Revista USP*, São Paulo, n.º 36, 1997, pp. 18-25, <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/26977>.
- Lima, Débora Domke Ribeiro. *Os labirintos do amor: Um estudo comparativo de Fausto I e Grande Sertão: Veredas*, 2013. Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08012014-155235/pt-br.php>.
- Rosa, João Guimarães. "A hora e vez de Augusto Matraga." *Sagarana: Ficção completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2017.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Tradução e prefácio de Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, BestBolso, 2008.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

Tipuana (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira: espaço ficcional e vivências marginalizadas na novela social brasileira

Tipuana (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira: espacio ficcional y vivencias marginadas en la novela social brasileña

Tipuana (1997), by Maria Helena Vargas da Silveira: fictional space and marginalized experiences in the Brazilian social novela

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Dênis Moura de Quadros¹

Universidade Federal do Pampa
denisquadros@unipampa.edu.br

Resumo: A novela social *Tipuana* (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira, constrói o espaço ficcional como alegoria das vivências marginalizadas no Brasil do século XX. O Morro do Nenê e a escola Tipuana configuram-se como territórios simbólicos atravessados por memória, violência estrutural e estratégias coletivas de resistência, estabelecendo correspondências com problemáticas recorrentes da literatura latino-americana. A escola emerge como arquivo sensível de experiências sociais silenciadas, enquanto a personagem Izolda Maria assume a função de guardiã do testemunho coletivo. À luz dos conceitos de dororidade (Piedade) e escrevivência (Evaristo), a narrativa transforma a dor compartilhada — expressa em episódios de fome, racismo, abuso, silenciamento e precarização — em gesto ético de cuidado, denúncia e elaboração simbólica. O diálogo com reflexões sobre memória e testemunho (Gagnebin; Ricoeur; Sarlo) evidencia a posição liminar da obra entre ficção e realidade. Apesar de sua potência estética e crítica, *Tipuana* permanece ausente dos circuitos canônicos, o que reforça a necessidade de sua reinscrição no debate literário latino-americano contemporâneo.

Palavras-chave: *Tipuana*; Maria Elena Vargas da Silveira; literatura afro-gaúcha; dororidade; escrevivência; Helena do Sul.

1. Doutor em Letras, área de concentração História da Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Professor de Literaturas Lusófonas na Universidade Federal do Pampa e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Ensino de Línguas (Unipampa). Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5733-6857>.



¿Cómo citar?

Moura, D. "*Tipuana* (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira: espaço ficcional e vivências marginalizadas na novela social brasileira". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 81-103.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumen: La novela social *Tipuana* (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira, construye el espacio ficcional como alegoría de las vivencias marginalizadas en el Brasil del siglo XX. El Morro del Nenê y la escuela Tipuana se configuran como territorios simbólicos atravesados por la memoria, la violencia estructural y estrategias colectivas de resistencia, estableciendo correspondencias con problemáticas recurrentes de la literatura latinoamericana. La escuela emerge como un archivo sensible de experiencias sociales silenciadas, mientras que el personaje Izolda Maria asume la función de guardiana del testimonio colectivo. A la luz de los conceptos de *dororidade* (Piedade) y *escrevivência* (Evaristo), la narrativa transforma el dolor compartido —expresado en episodios de hambre, racismo, abuso, silenciamiento y precarización— en un gesto ético de cuidado, denuncia y elaboración simbólica. El diálogo con reflexiones sobre memoria y testimonio (Gagnebin; Ricoeur; Sarlo) evidencia la posición liminar de la obra entre ficción y realidad. A pesar de su potencia estética y crítica, *Tipuana* permanece ausente de los circuitos canónicos, lo que refuerza la necesidad de su reinscripción en el debate literario latinoamericano contemporáneo.

Palabras clave: *Tipuana*; Maria Elena Vargas da Silveira; literatura afrogaúcha; *dororidade*; *escrevivência*; Helena do Sul.

Abstract: The social novella *Tipuana* (1997), by Maria Helena Vargas da Silveira, constructs fictional space as an allegory of marginalized experiences in twentieth-century Brazil. Morro do Nenê and the Tipuana school are configured as symbolic territories traversed by memory, structural violence, and collective strategies of resistance, establishing correspondences with recurring issues in Latin American literature. The school emerges as a sensitive archive of silenced social experiences, while the character Izolda Maria assumes the role of guardian of collective testimony. In light of the concepts of *dororidade* (Piedade) and *escrevivência* (Evaristo), the narrative transforms shared pain—expressed through episodes of hunger, racism, abuse, silencing, and precarity—into an ethical gesture of care, denunciation, and symbolic elaboration. Dialogue with reflections on memory and testimony (Gagnebin; Ricoeur; Sarlo) highlights the work's liminal position between fiction and reality. Despite its aesthetic and critical force, *Tipuana* remains absent from canonical circuits, reinforcing the need for its reinscription in contemporary Latin American literary debates.

Keywords: *Tipuana*; Maria Elena Vargas da Silveira; Afro-Gaúcho literature; *dororidade*; *escrevivência*; Helena do Sul.

Considerações iniciais

A novela social *Tipuana* (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira, inscreve-se em uma tradição narrativa brasileira do século XX marcada pela atenção às formas de exclusão social, às experiências de marginalidade e às dinâmicas de sobrevivência em espaços atravessados pela desigualdade estrutural. Embora situada em um espaço ficcional específico — um morro igualmente imaginário —, a obra constrói uma representação que ultrapassa o referente local, configurando-se como alegoria de múltiplos territórios marginalizados que compõem o tecido social brasileiro e, por extensão, latino-americano.

O espaço narrativo de *Tipuana* não se apresenta como simples cenário, mas como instância estruturante da experiência vivida pelas personagens. Nesse sentido, o morro ficcional funciona como condensador simbólico de relações sociais historicamente marcadas pela precariedade, pela violência cotidiana e pela ausência sistemática de políticas públicas efetivas. Tal configuração permite compreender o espaço como categoria crítica, na medida em que ele organiza as vivências narradas e produz sentidos que extrapolam a dimensão geográfica, alcançando uma leitura social e histórica mais ampla.

Elemento central dessa construção simbólica é a própria *Tipuana*, que, no interior da narrativa, assume uma dupla significação: é, simultaneamente, árvore e escola. Como árvore, evoca imagens de enraizamento, resistência e permanência em um território hostil; como escola, aponta para a educação como possibilidade — ainda que tensionada e precária — de elaboração coletiva do futuro. Essa duplicidade simbólica reforça o caráter alegórico da novela e sustenta a leitura do espaço ficcional como lugar de disputa entre abandono estrutural e projetos de formação social.

Ao privilegiar as vivências de sujeitos historicamente marginalizados, a novela articula uma crítica às estruturas de poder que regulam tanto a organização do espaço urbano quanto os modos de circulação de corpos, saberes e afetos. Nesse aspecto, *Tipuana* dialoga com uma tradição mais ampla da novela e do romance social latino-americanos, ainda que permaneça ausente dos circuitos críticos e editoriais que consolidaram determinados autores e obras como representativos desse campo. Tal ausência não decorre de uma fragilidade estética, mas de mecanismos de silenciamento que atravessam questões de gênero, região e pertencimento social.

Maria Helena Vargas da Silveira, conhecida como Helena do Sul, foi uma escritora negra nascida em Pelotas (Rio Grande do Sul) em 1940 que consolidou uma obra engajada com as experiências culturais, sociais e políticas das comunidades

negras do sul do Brasil. Formada em Pedagogia pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), atuou por décadas como professora no ensino básico em escolas públicas e privadas, experiência que influenciou profundamente sua escrita ao articular representação literária e vivência social. A partir de sua estreia com o romance *É Fogo!* (1987), construiu uma produção narrativa diversa — incluindo contos, crônicas, poemas e romances como *Tipuana* (1997) — marcada pela denúncia do racismo estrutural, pela valorização de saberes e ancestralidades afro-gaúchas e pela construção de vozes subalternas como protagonistas de suas histórias. Sua trajetória intelectual também se estendeu à educação étnico-racial, e sua recepção crítica tem sido reavaliada recentemente em pesquisas que destacam o caráter insurgente e performativo de sua escrita, inserida na literatura afro-brasileira como expressão de resistência simbólica e cultural.

A leitura de *Tipuana* (1997) é sustentada, neste artigo, por um conjunto de referenciais que permitem compreender a narrativa como espaço de inscrição da memória, da dor histórica e da autoria negra. As reflexões de Jeanne Marie Gagnebin (p. 12) oferecem a base para pensar o ato de narrar como testemunho ético, em que observar, ouvir e registrar constituem gestos de responsabilidade frente à violência histórica. Em diálogo com essa perspectiva, Paul Ricoeur (p. 64) contribui para a compreensão da memória não como simples reconstituição do passado, mas como processo ativo de rememoração (*mnémé*), atravessado por esquecimento, seleção e elaboração narrativa, enquanto Beatriz Sarlo (p. 32) permite situar essas práticas no contexto das disputas contemporâneas em torno da memória social e das narrativas do vivido. No campo da autoria negra, a noção de escrevivência formulada por Conceição Evaristo (p. 17) fundamenta a leitura da novela como escrita em que experiência, corpo e palavra se imbricam, tensionando os limites entre ficção e vida. Essa dimensão é aprofundada pela categoria de dororidade, proposta por Vilma Piedade (p. 23), que permite compreender o compartilhamento da dor negra como forma de elaboração coletiva do sofrimento, e pelos aportes de Grada Kilomba (p. 67), que evidenciam o racismo cotidiano como ferida reiterada e estruturante da subjetividade negra. Conjugados, esses referenciais possibilitam ler *Tipuana* como uma narrativa em que memória, testemunho e experiência racializada se articulam criticamente na representação das vivências marginalizadas.

O espaço ficcional como alegoria das vivências marginalizadas

A leitura de *Tipuana* (1997) exige que se considere, desde o limiar do texto, o modo como memória, ancestralidade e experiência social se articulam como princípios estruturantes da narrativa. Já na apresentação da obra, assinada pela professora negra e mestra em Letras Terezinha Juraci Machado da Silva, delineia-se

uma chave interpretativa fundamental ao se destacar a humildade e o valor da escrita de Maria Helena Vargas da Silveira, compreendida como uma produção iluminada pela ancestralidade. Tal leitura inicial não apenas situa a autora no campo de uma literatura comprometida com a memória coletiva, mas também antecipa o caráter ético e político de uma narrativa que se constrói a partir das vozes e vivências historicamente silenciadas.

Nesse horizonte, a novela social apresenta um conjunto amplo de personagens — Inocêncio Gondo (Nenê), Gessi Coreto, Tia Bernarda de Ogum, Izolda Maria, Vovó Moça, entre outros — cujas trajetórias evocam figuras ancestrais marcadas por dores, perdas e banzos. Essas personagens não operam como individualidades isoladas, mas como depositárias de experiências coletivas que atravessam gerações, configurando uma narrativa em que a memória não se limita ao passado, mas se atualiza como forma de resistência e de transmissão simbólica. Ao final da apresentação, ao retomar a trajetória literária da autora desde *É fogo!* (1987), evidencia-se a coerência de um projeto estético voltado à inscrição dessas vivências no espaço da literatura.

Tal perspectiva se aprofunda nos elementos paratextuais da obra, especialmente nos agradecimentos, nos quais Helena do Sul menciona professoras — algumas *in memoriam* — e a Escola Santa Rita de Cássia, explicitando o entrelaçamento entre experiência pessoal, prática docente e escrita literária. O gesto de observar, reiterado pela autora, assume, assim, a dimensão de um testemunho atento, no qual olhos e ouvidos registram as vivências com a responsabilidade ética de quem narra a partir da proximidade com o vivido, conforme problematiza Jeanne Marie Gagnebin (p. 115). Ao colar essas vivências às suas próprias experiências, a autora mobiliza uma escrita que ecoa a dor coletiva — uma dororidade — e reafirma, como ela mesma explicita, que o resgate do universo da negritude decorre de sua condição de escritora negra, em consonância com as reflexões de Conceição Evaristo (p. 20) sobre a produção literária de mulheres negras.

É nesse contexto que *Tipuana* afirma-se como novela social, conforme sua classificação catalográfica, ao construir como espaço narrativo central a escola Tipuana, situada geográfica e ficcionalmente no Morro do Nenê, território que sugere o sul do Brasil. Organizada em trinta e oito capítulos, a narrativa estrutura-se em quatro momentos que acompanham a formação do morro, a criação e as transformações da escola e a circulação de personagens cujas presenças e ausências configuram diferentes graus de protagonismo. Entre elas, destaca-se Inocêncio Gondo de Mendonça, o Nenê, figura visionária concebida como doente mental e reiteradamente encarcerada, cuja trajetória simboliza a tensão entre utopia social e repressão institucional. A partir desse arranjo, a obra constrói um espaço ficcional

que ultrapassa o referente local e se consolida como alegoria das vivências marginalizadas, articulando território, memória e experiência social em uma narrativa de forte densidade crítica.

As primeiras famílias organizam-se em torno da lomba que tem como cenário um rio frondoso, configurando um processo de ocupação gradual em que o acampamento precário se transforma em moradia e, posteriormente, em território reconhecido coletivamente. O nascimento do morro – nomeado pelos próprios moradores – não se dá como gesto administrativo ou oficial, mas como prática simbólica de apropriação do espaço, narrada no capítulo “Apresentação do nome da lomba”. A escolha de Vovó Moça como personagem responsável por desvelar essa nomeação não é fortuita: figura matriarcal negra, oriunda da Panela do Candal, em Bagé, ela se constitui como guardiã da memória de um espaço majoritariamente negro, assumindo a função de ancestral narradora. Ainda que apareça de modo pontual nos capítulos iniciais, sua presença ganha densidade no quarto momento da novela, quando a negritude retorna ao centro da narrativa, reafirmando a memória como elemento estruturante do espaço ficcional.

A precariedade que marca a formação do Morro do Nenê estende-se às condições de acesso à educação, uma vez que as crianças percorriam longos trajetos por estradas desertas e estreitas para frequentar escolas distantes. É nesse contexto que Inocêncio Gondo de Mendonça, o Nenê, recém-saído do manicômio, acrescenta uma nova promessa àquelas que haviam mobilizado a ocupação do morro: a criação de uma escola próxima à comunidade. A promessa não apenas responde a uma necessidade concreta, mas inaugura um projeto simbólico de formação coletiva, no qual a educação se apresenta como possibilidade de reorganização social.

A narrativa situa a fundação da escola Tipuana no governo, também imaginário, de Ildefonso Menestrel, o Trovador, período em que teriam sido inauguradas centenas de unidades escolares. Contudo, o dado histórico é ressignificado pela ficção ao enfatizar que tanto o morro quanto a escola recebem seus nomes a partir da experiência dos moradores. A escola é batizada em homenagem à árvore tipuana, sob cuja sombra as primeiras famílias amarraram cobertores para erguer seus abrigos, gesto que converte o vegetal em símbolo de acolhimento, enraizamento e resistência. Tal escolha rompe com a lógica dominante de nomeações oficiais que celebram figuras ilustres alheias ao território, configurando um ato de tomada da palavra e de partilha da escrita com sujeitos historicamente subalternizados. O fato de a tipuana não ser uma árvore nativa, mas adaptar-se ao lugar, reforça a alegoria do morro como espaço de acolhimento de populações deslocadas, cuja permanência se constrói na relação com o território.

A inauguração da escola, marcada pela bênção do padre e por um festejo de forte matriz afro-gaúcha, insere a instituição no cotidiano cultural da comunidade, articulando religiosidade, música e sociabilidade popular. O corpo docente inicial – composto por sete professores – é apresentado como um quadro simbólico que sugere completude e fundação, acompanhado por funcionárias que integram o funcionamento cotidiano da escola. No entanto, apesar do caráter inaugural, a narrativa descreve uma instituição rígida, regida por normas que pouco dialogam com a realidade dos alunos e do bairro, subordinando-se a um conjunto de valores impostos, entre eles a filiação política governamental, a hegemonia da religião católica e a comunicação controlada com os estudantes.

É sob a direção de Antonina Soares Batistinha que se evidencia o caráter repressivo dessa primeira fase do Tipuana. Sustentada por uma moralidade filantrópica e pelo prestígio social da docência, a diretora impõe uma ordem que busca silenciar conflitos e dissensos, afirmando que problemas sociais e violências estariam distantes do Morro do Nenê. Essa tentativa de manutenção de uma bolha institucional começa a ruir à medida que professores e alunos tensionam os limites impostos, seja por reivindicações de direitos básicos, seja pela introdução de temas interditos, como sexualidade, diversidade religiosa e representação artística da violência. A insistência da diretora em projetar tais questões para um futuro distante reforça o descompasso entre a escola e a experiência concreta da comunidade, evidenciando o conflito central entre o projeto normativo da instituição e as vivências marginalizadas que atravessam o espaço ficcional.

Contudo, o ápice das tentativas de manter uma bolha sob a escola deslegitimando a vivência das famílias do lugar ocorre quando a diretora convoca a professora negra da escola, Maria Lúcia Ferreira de Ferreira, a vestir-se de bruxa. Maria Lúcia e Laurinda Fagundes gostavam de alegrar as crianças transvestindo-se de palhaças alegrando até os adultos. Iniciando a ruptura da estrutura mantida por Antonina, reivindicam à diretora o material escolar que é impulsionada a criar a caixa escolar fornecendo os materiais básicos aos alunos. A negativa de Maria Lúcia de vestir-se de bruxa é argumentada pela possível associação com a cor da pele da professora que, então, sugere a fantasia de fada: “Queria ser fada para que as negrinhas do Tipuana se identificassem com ela: mulher, negra, professora, fada madrinha e amiga de todas” (Silveira, p. 22). Aos poucos o silenciamento da escola imposto pela diretora vai sendo contornado e rompido até que a diretora, tão tradicional, começa a promover discussões dentro da escola com os operários. Antonina deixa a escola e a diretoria logo após perceber que as diligências familiares que iam, aos poucos, sendo de responsabilidade da escola.

O capítulo “Transformações” abre uma nova era no Tipuana em que as questões sociais inerentes ao Morro do Nenê iam sendo incorporadas nas aulas dos

professores. Já no terceiro momento da narrativa. A escola já não é católica, abrindo espaço para outras religiões em direção à laicidade em que os alunos poderiam ser assistidos: “no Centro Espírita, no Terreiro de Umbanda, no Batuque do Pai Juarez, no Templo do pastor Osvaldinho ou na Igreja do Padre César” (Silveira, 1997, p. 24). Além disso, a educação sexual ia sendo esclarecida e a escola já era conhecida do delegado de polícia por conta da criminalidade dos arredores em que os transgressores iam, um a um, assassinados, o que criava um ambiente de insegurança e medo.

Em 1962, a escola Tipuana recebe dois pavilhões de madeira do governador mencionado na narrativa como Tio Brisa, referência às escolas de madeira implementadas no Rio Grande do Sul durante o governo de Leonel Brizola (1922–2004). A incorporação dessas estruturas insere a instituição no contexto das transformações estruturais da educação brasileira daquele período, momento em que a escola “aguardava sua inauguração com vinte salas de aula e oito especiais, num prédio de alvenaria, dois conjuntos de dois andares [...]” (Silveira, p. 24), consolidando-se, assim, como Escola de Primeiro Grau. A expansão física do Tipuana sinaliza não apenas um avanço institucional, mas também o reconhecimento, ainda que tardio, das demandas educacionais provenientes de um território periférico em acelerado processo de urbanização.

Com a saída de Antonina Soares Batistinha, a direção da escola passa a ser exercida por Zuleica Fortes de Medeiros, cuja gestão se caracteriza por maior flexibilidade e por uma atenção mais direta às questões sociais que atravessam o cotidiano escolar. Sob sua direção, o Tipuana passa a acolher de modo mais explícito as vivências dos filhos de operários do Morro do Nenê, ampliando o diálogo entre instituição e comunidade. Nesse contexto, Maria Lúcia Ferreira dá continuidade à sua trajetória docente ao intensificar as discussões raciais, promovendo a presença de integrantes do Movimento Negro em atividades formativas. A narrativa destaca, ainda, o chapeuzinho de fada da professora, cerzido em azul, branco e vermelho — cores associadas aos times de futebol gaúchos —, elemento simbólico que favorece a identificação e o pertencimento dos alunos, articulando cultura local e prática pedagógica.

A atuação de Gessi Coreto, por sua vez, ecoa a luta idealista de seu pai, Inocência Gondo de Mendonça, ao reivindicar “melhor salário, melhor moradia, valorização das pessoas, justiça social [...]” (Silveira, p. 25). A partir dessas intervenções, o Tipuana passa a se configurar como um espaço mais democrático em suas pautas e discussões, ainda que tal abertura venha acompanhada de represálias recorrentes enfrentadas por escolas situadas em contextos periféricos.

Roubo de panelas, alimentos e outros objetos, bem como a depredação da estrutura por meio de pedradas e atos de vandalismo, passam a integrar o cotidiano da instituição, revelando as tensões entre o projeto educativo e as condições materiais impostas pela marginalização do território.

A morte prematura de Zuleica encerra um período breve, porém decisivo, de transformações no Tipuana. Ainda assim, seus efeitos são perceptíveis em uma escola e em um espaço urbano já profundamente modificados pela urbanização acelerada. O Morro do Nenê e a Escola de Primeiro Grau Tipuana passam a integrar o mapa da cidade, conectados por estradas íngremes e por uma rede de becos que conformam a geografia social do lugar, como o Beco do Padre, em frente à escola, e a Vila Anastácia, conhecida pelos moradores como Beco do Fogareiro. Entre as vias oficialmente nomeadas pelo Estado, destacam-se a Rua das Libélulas e a Rua Jacarandá, esta última asfaltada e marcada pela recorrência de atropelamentos, resultado da ausência de espaços adequados de lazer e circulação, prática desabitual que contribui para a formação das imagens do território periférico narrado.

Quem se dirigia para o Tipuana encontrava mulheres lavando roupas nos baldes e bacias, no meio da rua, ou esquentando panela no fogareiro, em cima do fiozinho de terra que sobrava, entre a maloca e a via pública, lugar onde as crianças corriam e brincavam, pela falta de pátio nas casas (Silveira, p. 26).

Junto às imagens ancestrais formadas pela necessidade vão se somando as parabólicas que marcam a modernidade. Do alto do Morro já se veem as mansões sendo levantadas com seus altos muros que transparecem a segregação ao local. Olhar o rio lá embaixo já não fazia mais sentido, os moradores sonhavam alto e começavam, então, a sair da linha provocando os questionamentos de Zuleica herdados pelo Tipuana: “Como será a Educação, essa Escola e esse Ser Humano, no terceiro milênio cujos primeiros albores já provocam reflexos em nossas retinas?” (Silveira, p. 27).

O quarto momento inicia com a virada de século em que, a partir do capítulo “Izolda mais ou menos”, vamos percebendo um Tipuana atingido pelas marcas temporais e que vai, aos poucos, transformando-se em ruínas. O cenário inicial do capítulo marca o alicerce de um dos antigos pavilhões da escola ainda em pé lembrando um palco em que não se encena, mas é concebido como local de memória em que a natureza do Morro transparece pelas asas dos pássaros nas folhas de árvores e arbustos do local: Tipuanas, paineiras (*Ceiba speciosa*), hibiscus (*Malvaceae*, *Hibiscus*) e guapuruvus (*Schizolobium parahyba*). A direção é assumida pela professora de Matemática Izolda Maria da Silva Corrêa: “neta da primeira faxineira do colégio, Geraldina Silva da Silva [...]” (Silveira, p. 28), marcando a continuidade da educação nas famílias negras que rompe com estereótipos subalternizantes.

Contudo, Izolda assume a escola com professores desmotivados pela incessante luta que demonstra resultados e com alunos revoltados pela marginalização do espaço periférico por parte da imprensa. Mesmo assim, a diretora vai firmando parcerias com os professores e conduzindo a escola por caminhos mais ou menos equilibrados.

Apesar das opressões sofridas na escola, manutenção de uma política educacional de restos que marginaliza as escolas periféricas aumentando a assimetria educacional entre educação pública e privada, Izolda encontrava, no próprio Tipuana, resistência. O quadro das diretoras sorridentes, herança de Zuleica sentimental e poética, auxilia a nova diretora na manutenção da escola, agora mais democrática. Tânia Freitas, perseguida pela primeira diretora por ser espírita, orientava Zuleica no caminho da resignação em que a diretora aceitava os desafios apresentados. O novo quadro docente contava com as professoras Clarita Vieira, Anita Branca, Anita Preta, Nara Regina, Eulália Bariloche, os professores Pedro Solidão e Afonsinho Tareco e o guarda escolar. Da herança negra da professora Maria Lúcia Ferreira, então aposentada, o Tipuana mantinha o contato e a apresentação das escolas de samba distribuindo diplomas de honra ao mérito aos operários do Morro em um trabalho de autoestima aos moradores majoritariamente negros. A sexualidade já é discutida dentro da escola, apesar de que as informações sobre o uso da camisinha e outros métodos contraceptivos tem sua fonte de informação na TV, assim como as informações sobre a AIDS. Helena do Sul, ainda, cita o *Inferninho do Tita*, prostíbulo que vai se surgindo no Morro. Na falta de saneamento básico, os moradores faziam suas necessidades básicas em via pública e, nesse cenário, o Tipuana ia encontrando estratégias para minimizar os problemas.

Desde sua fundação, o Morro do Nenê constitui-se como um espaço de acolhimento de populações diversas — negros e brancos oriundos de diferentes regiões do Rio Grande do Sul — que ali reúnem histórias, memórias e saberes populares. Esse caráter heterogêneo não dilui a experiência coletiva, mas a intensifica, configurando o morro como uma alegoria do encontro forçado de trajetórias marcadas pela precariedade e pela exclusão social. Nesse contexto, Izolda Maria assume o papel de escuta ativa e de mediadora da memória, recolhendo narrativas que, mais do que relatos individuais, compõem um arquivo simbólico do território. O reaparecimento de Vovó Moça, com suas histórias oriundas da Panela do Candal, em Bagé, reafirma a centralidade da ancestralidade negra como guardiã do passado e do imaginário coletivo. A lenda do buraco protegido por uma grande pedra, de onde se ouvia o roncar de um monstro — semelhante a um dragão ou a uma cobra — inscreve no espaço uma dimensão mítica que traduz, em chave simbólica, medos, silêncios e violências soterradas na história do lugar.

Outras vozes ampliam essa tessitura memorial, como Dona Ana, vinda de Venâncio Aires, cujos conhecimentos advindos da vida árdua na lavoura lhe rendem o epíteto de Aninha do Barbaquá, referência à fornalha utilizada nos processos arcaicos de produção da erva-mate. Esses saberes, transmitidos pela oralidade, somam-se a um conjunto de práticas e lembranças cotidianas — “Histórias das antigas caçadas, pescarias, jogo de osso, briga de galo, bailes de carnaval” (Silveira, p. 34) — que inscrevem o morro como um espaço vivo de cultura popular. Ao incorporar tais narrativas, a novela constrói uma alegoria do território periférico como lugar de memória compartilhada, no qual o passado não é apenas lembrado, mas continuamente atualizado pela experiência coletiva.

A dimensão alegórica se aprofunda quando Helena do Sul entrelaça essas memórias locais a eventos históricos mais amplos, como a “Noite do Quebra-Quebra”, ocorrida em Porto Alegre em 1942, quando casas de descendentes de alemães foram invadidas e saqueadas. A menção a esse episódio desloca o morro de uma leitura estritamente local, inserindo-o em uma história nacional atravessada por violências políticas e étnicas. De modo semelhante, o presente de Marino à diretora e à escola — um exemplar de *História Geral do Rio Grande do Sul: 1503–1960* (1960), de Arthur Ferreira Filho — funciona como metáfora da tentativa de institucionalizar a memória, tensionando a relação entre história oficial e narrativas subalternas que emergem da experiência vivida no Morro do Nenê.

No encerramento do capítulo “Diferenças”, a referência ao caderno de Carolina opera como um dos momentos mais potentes da alegoria construída pela novela. A menção evoca diretamente *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, obra fundacional da literatura brasileira, escrita em cadernos recolhidos do lixo. Ainda que a Carolina de *Tipuana* (1997) seja outra — aposentada de sua função de marcar horários na linha férrea —, a narrativa estabelece um espelhamento simbólico entre as duas figuras, ambas marcadas pela origem pobre e negra e pelo gesto de escrever como forma de sobrevivência e elaboração da experiência. Tal correspondência reforça a dimensão alegórica do texto ao transformar o caderno em signo da memória subalternizada e da escrita como resistência.

Nesse sentido, a afirmação de que “Pelo banzo da Carolina ficava bem explícita a origem da maioria dos moradores do Morro do Nenê” (Silveira, p. 35) condensa o núcleo afetivo e político da novela. O banzo, longe de ser apenas uma lembrança melancólica, configura-se como dor histórica reiterada, cicatriz aberta que não se fecha e que se reinscreve cotidianamente nas experiências de violência e exclusão racial. Essa leitura dialoga com as reflexões de Grada Kilomba (p. 172), para quem o racismo cotidiano atualiza continuamente traumas coloniais, impedindo a

elaboração plena do luto e mantendo a ferida aberta no corpo e na memória dos sujeitos racializados (Kilomba, p. 175). Assim, o Morro do Nenê, enquanto espaço ficcional, afirma-se como alegoria das vivências marginalizadas ao articular memória, mito, história e dor racial em uma narrativa que expõe as camadas profundas da experiência social brasileira.

Os quatro capítulos seguintes – “De banzo”, “O bacião”, “Jacuba” e “Tia Bernarda de Ogum” – são republicados na antologia *Nós, os afrogaúchos* (1996), organizada por Euzébio Assumpção e Mário Maestri. Dentro do contexto da novela, o banzo representa as lembranças infantis comuns aos moradores do Morro em que a precariedade é afrontada com as alternativas viáveis do bacião, para o banho, e a jacuba contra a fome. Além disso, majoritariamente negros, o Batuque na casa de Mãe Bernarda de Ogum resgata a Ancestralidade negra em que se pede a proteção do Ancestral mítico guerreiro nas lutas diárias pelo sobreviver. “O banzo matava mais negro do que corpo leproso [...]” (Silveira, p. 38), banzo, saudade de negro que, no resgate da negritude é ressignificado para saudade, uma saudade negra sem a conotação de doença. É o banzo que propulsiona as lembranças, dessa vez *mnémé* (Ricoeur, p. 113), que assolam a voz narrativa que irrompem (Sarlo, p. 80). Debaixo de um chuva, a personagem-narradora adulta é acometida de lágrimas de banzo em que vai rememorando uma bacia grande de latão: “onde boiavam por sua vez, na espuma de sabão grosso [...]” (Silveira, p. 37), o retorno à infância é interrompido pelo chamado do filho pedindo leite, a narradora quer *aláfia*, alegria em Nagô, mas o que resta é banzo. A jacuba rememora Ancestrais: “mestre Cacildo, seu Benedito das Traíras, dona Antônia do Jererê e o velho pai [...]” (Silveira, p. 39), mas o banzo aperta nas lembranças da mãe madrugadeira engrossando a jacuba de café preto substituindo o pão em falta. Por fim, as lembranças de Mãe Bernarda de Ogum, batuqueira, com os axós de Ogum. É o pai quem chama as crianças para verem e participarem do Batuque:

Estava no pátio da frente, calçando botas alvíssimas, vestindo bombacha vermelha, túnica verde, capacete prateada na cabeça micoca e trazia uma espada brilhante atravessada na cintura. Fazia reverência defronte uma casa pintada de vermelho, rodopiando. Alçou a espada para o ar e entrou em casa, elaboração plena do luto e mantendo a ferida aberta no corpo e na memória dos sujeitos racializados (Kilomba, p. 175). Assim, o Morro do Nenê, enquanto espaço ficcional, afirma-se como alegoria das vivências marginalizadas ao articular memória, mito, história e dor racial em uma narrativa que expõe as camadas profundas da experiência social brasileira.

Os quatro capítulos seguintes – “De banzo”, “O bacião”, “Jacuba” e “Tia Bernarda de Ogum” – são republicados na antologia *Nós, os afrogaúchos* (1996),

organizada por Euzébio Assumpção e Mário Maestri. Dentro do contexto da novela, o banzo representa as lembranças infantis comuns aos moradores do Morro em que a precariedade é afrontada com as alternativas viáveis do bacião, para o banho, e a jacuba contra a fome. Além disso, majoritariamente negros, o Batuque na casa de Mãe Bernarda de Ogum resgata a Ancestralidade negra em que se pede a proteção do Ancestral mítico guerreiro nas lutas diárias pelo sobreviver. “O banzo matava mais negro do que corpo leproso [...]” (Silveira, p. 38), banzo, saudade de negro que, no resgate da negritude é ressignificado para saudade, uma saudade negra sem a conotação de doença. É o banzo que propulsiona as lembranças, dessa vez *mnémé* (Ricoeur, p. 113), que assolam a voz narrativa que irrompem (Sarlo, p. 80). Debaixo de um chuveiro, a personagem-narradora adulta é acometida de lágrimas de banzo em que vai rememorando uma bacia grande de latão: “onde boiavam por sua vez, na espuma de sabão grosso [...]” (Silveira, p. 37), o retorno à infância é interrompido pelo chamado do filho pedindo leite, a narradora quer *aláfia*, alegria em Nagô, mas o que resta é banzo. A jacuba rememora Ancestrais: “mestre Cacildo, seu Benedito das Traíras, dona Antônia do Jererê e o velho pai [...]” (Silveira, p. 39), mas o banzo aperta nas lembranças da mãe madrugadeira engrossando a jacuba de café preto substituindo o pão em falta. Por fim, as lembranças de Mãe Bernarda de Ogum, batuqueira, com os axós de Ogum. É o pai quem chama as crianças para verem e participarem do Batuque:

Estava no pátio da frente, calçando botas alvíssimas, vestindo bombacha vermelha, túnica verde, capacete prateada na cabeça micoca e trazia uma espada brilhante atravessada na cintura. Fazia reverência defronte uma casa pintada de vermelho, rodopiando. Alçou a espada para o ar e entrou em casa, dançando, guerreando com o vácuo da noite (Silveira, p. 41).

De axós na cor do Orixá, verde e vermelho, ocupado com Ogum, o Orixá mítico das batalhas, o corpo da mulher negra carrega a Ancestralidade em que, cumprimentando Bará, na casa pintada de vermelha no pátio, encerra as lembranças de Banzo. O Batuque é rememorado por Helena do Sul no dia de São Jorge, sincretismo gaúcho de Ogum, em que a imagem de Bernarda é acesa como chama que arde e engendra o banzo.

Retornando ao Tipuana, a figura da diretora Izolda muito atuante a faz confundir-se com a escola fazendo-a, inclusive, sonhar com possíveis represálias de organizações criminosas que começavam a surgir. Em um desses sonhos, viu a escola pegando fogo em resposta à suspensão das aulas de Educação Física na turma de um dos protegidos de uma da gangue da piteira. Assim, com medo de perder a

documentação da escola cria dois diários: “Ocorrências Significativas” e “Ocorrências- Cuidado!”, dois enormes cadernos que carregava com ela no retorno à sua casa.

Nas sextas-feiras, Izolda Maria deixava o Beco do Padre, descia quase toda a Jacarandá, enveredada pela vila Santa Anastácia que lá morava vovó Moça, sempre com o fogareiro aceso, em caso de precisão urgente de brasa para colocar entre os fios da tesoura e retirar “olho gordo” de alguém (Silveira, p. 43).

Izolda Maria é orientada a partilhar o peso das memórias acumuladas, buscando apoio no interior da própria escola, gesto que sinaliza a impossibilidade de sustentar, de modo solitário, o fardo da experiência coletiva. A esse movimento soma-se a presença de um vaso de arruda (*Ruta graveolens*) sobre sua mesa, elemento que articula cuidado simbólico, proteção espiritual e saberes ancestrais, inscrevendo no cotidiano institucional práticas que escapam à racionalidade burocrática. O sonho recorrente em que a escola é destruída intensifica essa carga simbólica e estabelece um diálogo intertextual com a cena da explosão da escola em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia (1863-1895), imagem clássica da literatura brasileira que associa a instituição escolar à falência moral e à violência estrutural. Em *Tipuana*, contudo, a ameaça de destruição não resulta apenas do colapso interno da instituição, mas da pressão contínua exercida pelas condições sociais que atravessam o espaço periférico.

É nesse contexto de registro e contenção da memória que surge Lovana Gondo de Mendonça, bisneta de Inocêncio Gondo de Mendonça, em busca de material para uma tese ainda sem tema definido. Sua chegada desloca Izolda da posição exclusiva de guardiã do arquivo, obrigando-a a negociar o compartilhamento das lembranças recolhidas. A relutância inicial da diretora em dividir tais registros reflete a consciência de que essas memórias não são neutras nem facilmente transmissíveis, pois condensam dores, violências e expectativas frustradas. A figura de Nenê, já agonizante, assume então valor metafórico ao representar a própria esperança dos moradores do Morro do Nenê — “enlouquecia, agonizava, mas não morria [...]” (Silveira, p. 45) —, imagem que sintetiza a persistência de um projeto coletivo que resiste apesar da repressão e do abandono.

Diante da indecisão quanto ao recorte das lembranças, Lovana seleciona algumas memórias consideradas “mais ou menos”, expressão que ecoa o equilíbrio buscado por Izolda diante do excesso de acontecimentos a serem narrados. A partir dessa escolha, as memórias da escola passam a se revelar ao leitor por meio dos dois

cadernos organizados pela diretora — *Ocorrências Significativas* e *Ocorrências – Cuidado!* —, configurando um verdadeiro mosaico mnemônico. Esse arquivo fragmentado transforma o Tipuana em cenário e sujeito da memória, reunindo experiências vividas dentro e fora da escola e convertendo o espaço ficcional em alegoria do registro das vivências marginalizadas. É a partir desse ponto que a narrativa abandona a linearidade e se estrutura como constelação de lembranças, abrindo caminho para a análise das memórias que atravessam a novela.

A primeira memória registrada por Izolda Maria emerge sob a forma de um sonho-pesadelo, no qual a escola se apresenta como um edifício de tijolos cercado por grades, assumindo a feição de uma verdadeira escola-prisão. A imagem construída é sufocante: os olhos curiosos dos alunos espreitam por entre as frestas de ferro, os corpos avançam por corredores afunilados e gelados, e a alimentação é distribuída por uma abertura mínima, por onde passam apenas um prato e uma caneca. Embora nomeada como escola, a cena onírica remete diretamente às prisões brasileiras e às instituições de encarceramento juvenil — como a fundação CASA ou a FASE, antigas FEBEM —, espaços historicamente destinados ao confinamento de corpos negros e pobres. Nesse sentido, o pesadelo opera como condensação simbólica de uma experiência social traumática, em que a instituição educativa se confunde com dispositivos de controle e punição.

À luz das reflexões de Jeanne Marie Gagnebin (p. 120), o sonho não deve ser lido como fuga da realidade, mas como forma de testemunho indireto, no qual a memória retorna sob imagens fragmentadas e perturbadoras, exigindo do sujeito narrador um gesto ético de escuta e registro. Trata-se de uma lembrança que não se organiza segundo a linearidade factual, mas que emerge como resto traumático, evidenciando aquilo que resiste à simbolização plena. A interrupção do pesadelo pelo som do carnaval — com a entrada dos alunos ainda marcados pelo brilho dos desfiles das escolas de samba — instaura uma ruptura significativa: a festa popular irrompe como força vital e coletiva que tensiona a lógica do encarceramento, reinscrevendo no espaço escolar uma memória de alegria, pertencimento e resistência cultural.

Essa oscilação entre claustro e festa pode ser compreendida, ainda, à luz de Paul Ricoeur (p. 75), para quem a memória (*mnémê*) não é mera recuperação do passado, mas um processo ativo de rememoração atravessado por conflitos, esquecimentos e reelaborações. O sonho-pesadelo de Izolda não reconstrói um evento específico, mas elabora simbolicamente a experiência reiterada de violência institucional, enquanto o carnaval atua como contra-imagem, permitindo que a lembrança se reconfigure e não se fixe apenas no trauma. O espaço ficcional do Tipuana, assim, transforma-se em palco de disputas entre diferentes regimes de memória: o da repressão e o da celebração coletiva.

Os capítulos subsequentes aprofundam essa dinâmica ao apresentar memórias que, embora inscritas no pacto ficcional, aproximam-se de modo inquietante da realidade social, evidenciando que a ficção, nesse contexto, apenas organiza narrativamente violências já existentes. Pedofilia, agressões, suicídio, fome, sexualização precoce, gravidez infantil e indignação atravessam os registros de Izolda, compondo um arquivo de experiências extremas. O relato da ausência da aluna Anita, por exemplo, desloca qualquer expectativa de banalidade escolar quando se revela que “[n]a frente de todos os coleguinhas, a menina falou que estava cansada de tanto abrir as pernas para o pai [...]” (Silveira, p. 49). A reação da criança — que pede desculpas à professora sem compreender plenamente a violência sofrida — evidencia a naturalização do abuso e a falência das instâncias de proteção, expondo a escola como espaço que acolhe, mas não consegue impedir, a reprodução da violência doméstica.

Essas ocorrências reiteradas confirmam a leitura proposta por Beatriz Sarlo (p. 34), segundo a qual as narrativas do vivido operam como disputas em torno da memória social, trazendo à cena aquilo que frequentemente é silenciado ou deslocado para as margens do discurso público. O silêncio dos meninos infratores diante da diretora, mesmo frente ao esforço de dessilenciamento de Izolda, e a sucessão de faltas — do menino que defecou no pátio ao acusado de portar um revólver calibre 38 — revelam um cotidiano marcado por transgressões que não encontram mediação institucional eficaz. O fato de a arma ser localizada apenas após a saída do grupo e de a intervenção policial não produzir efeitos reforça a sensação de impotência que atravessa o espaço escolar.

Outra memória significativa registrada nos diários diz respeito ao menino trans Marcelo, cuja identidade social é reconhecida no interior do Tipuana, ainda que mantida sob reserva: “Iara queria ser Marcelo, assim registravam no livro de ocorrências. O caso ficava ali dentro, abafado. O Tipuana, impotente, ainda não sabia nem mais ou menos lidar com este detalhe de gênero [...]” (Silveira, p. 52). A escola aparece, aqui, como espaço ambíguo: ao mesmo tempo em que acolhe e respeita a identidade do aluno, revela seus próprios limites diante de questões que excedem suas ferramentas institucionais. A presença de Julinha Bibelô — aluna que “em vez de frequentar as aulas, preferia a liberdade das ruas, o dinheiro roubado, a cachaça, a prostituição e alguma droga que a própria mãe traficava [...]” (Silveira, p. 53) — radicaliza essa tensão ao expor a escola como lugar de passagem forçada, obrigada a funcionar mesmo sob o medo e a violência cotidiana.

Nesse conjunto de memórias, a novela *Tipuana* apreende-se como alegoria do arquivo das vivências marginalizadas: um espaço em que a escola não é idealizada como redentora, mas apresentada como território frágil, atravessado por traumas sociais que excedem sua capacidade de resolução. Ao registrar essas experiências,

Izolda não apenas narra acontecimentos, mas testemunha, no sentido proposto por Gagnebin (2006), a persistência da violência estrutural e a dificuldade de elaborar coletivamente o trauma. As memórias, organizadas de modo fragmentário e reiterativo, materializam aquilo que Ricoeur (p. 185) identifica como o trabalho incessante da lembrança, enquanto Sarlo (p. 46) permite compreender esses registros como intervenção crítica no campo da memória social, tornando visível aquilo que costuma permanecer à margem das narrativas oficiais.

A dor, em *Tipuana*, não se apresenta como experiência isolada ou individualizada, mas como vivência compartilhada que atravessa corpos, histórias e relações comunitárias, configurando aquilo que Vilma Piedade (p. 25) conceitua como *dororidade*: uma dor coletiva, historicamente produzida pelo racismo, pelo sexismo e pela pobreza, que se reconhece no outro e se transforma em gesto de cuidado, solidariedade e resistência. Essa dor compartilhada não permanece restrita ao campo afetivo, mas se converte em narrativa, fazendo da escrita um espaço de elaboração do vivido. Nesse sentido, *Tipuana* inscreve-se no horizonte da escrevivência, tal como formulada por Conceição Evaristo (p. 28), ao transformar experiências de sofrimento em matéria literária atravessada pela memória, pelo corpo e pela responsabilidade ética de narrar. É sob esse regime sensível e político que se organizam os capítulos dedicados ao sofrimento, à violência e às estratégias de sobrevivência no Morro do Nenê e na escola Tipuana.

A tentativa de suicídio de Luciana, revelada gradualmente no capítulo dedicado ao painel comemorativo do Dia dos Namorados, inaugura esse movimento narrativo. O tom inicialmente misterioso acompanha a descoberta de que a aluna teria se lançado de um ponto elevado próximo à caixa d'água da escola, após receber um bilhete de desamor de Jonas. A iniciativa da professora Darlete — criar um painel para evocar o amor — transforma-se, paradoxalmente, em gatilho para a intervenção das autoridades, representadas pela figura do homem de terno que recolhe os depoimentos dos alunos. No entanto, a resposta da comunidade escolar não se limita à racionalidade institucional: crianças intercedem simultaneamente a Jesus Cristo, aos pretos-velhos, aos santos católicos, a Oxalá e ao médico Bezerra de Menezes, configurando um espaço laico e plural que acolhe múltiplas espiritualidades como formas legítimas de enfrentamento da dor. Essa cena evidencia uma ética do cuidado que não busca culpados, mas acolhimento, ainda que Darlete, tomada pelo sofrimento, atribua à escola a responsabilidade pelo ocorrido.

Essa rede de dores se amplia nos registros de Izolda Maria, cuja escrita recolhe histórias de fome, abandono e violência, compondo um arquivo sensível das vivências marginalizadas. A fome, compreendida como forma contemporânea de escravização, atravessa o cotidiano escolar quando a professora Dona Prince, recém-

chegada ao Tipuana, se assusta com a fraqueza de Verônica e intercede para que lhe seja servida uma refeição, estendida também aos irmãos. Rapidamente se percebe que Verônica não pertence apenas a uma família numerosa, mas a uma verdadeira irmandade de crianças famintas, para as quais a escola representa, muitas vezes, a única possibilidade de alimentação. A resposta institucional — manter as panelas em funcionamento de janeiro a dezembro — materializa a dororidade como prática concreta de sobrevivência coletiva, ao mesmo tempo em que a escrevivência transforma essa experiência em narrativa, impedindo que a fome permaneça invisível.

Outros episódios reforçam essa dimensão ética da dor compartilhada. Da janela da diretoria, Izolda observa uma figueira (*Ficus carica*) infestada de vespas, afastando quem dela se aproximasse. Antes que medidas oficiais sejam tomadas, o aluno Dieguinho resolve a situação por conta própria: “Com estandartes de papelão incandescente atizou fogo no enxame [...]” (Silveira, p. 58). A reação indignada da mãe do menino — “Os caras 'tão' tocando fogo em índio e não dá nada [...]” (Silveira, p. 58) — introduz uma crítica social que rememora, de forma implícita, o assassinato de Galdino Jesus dos Santos (1952-1997), queimado vivo em Brasília enquanto reivindicava a demarcação de terras indígenas. A dor indígena, evocada de modo indireto, entrelaça-se à dor negra e periférica, ampliando o campo da dororidade e revelando como a escrevivência articula diferentes camadas de violência histórica em uma mesma tessitura narrativa.

As narrativas de sofrimento são temporariamente interrompidas pelo capítulo “Exigências”, marcado pela chegada da sala de informática ao Tipuana. A alegria de Izolda diante da instalação tecnológica contrasta com sua afirmação de que a escola ainda não incendiara por intercessão de Santa Anastácia — não a santa canonizada de Sirmio, mas a figura popular da Escrava Anastácia, símbolo de uma santidade negra não oficial. A imagem da mulher negra com máscara de flandres, instrumento de silenciamento colonial, opera como alegoria potente: mesmo privada da voz, Anastácia realiza milagres de libertação. Sob esse signo, a informática adentra a escola como promessa de visibilidade e inclusão, ainda que a cobertura midiática enfatize a carência da instituição, ferindo a dignidade dos alunos e revelando as ambiguidades do reconhecimento público.

O preconceito reaparece de forma contundente nos capítulos seguintes. No desfile do Morro do Nenê, um boneco de cetim preto quase é destruído pelos balizas, sendo salvo pela intervenção dos professores. Já no episódio envolvendo Seu Neguinho, mestre de bateria homenageado pela cidade, a exclusão simbólica se repete quando um grupo de alunas do Tipuana, preparado para discursar, é ignorado pela cerimônia oficial. A reação das meninas — puxar a toalha do coquetel,

quebrar os objetos e ler o discurso ensaiado — explicita a tensão entre transgressão e justiça: o gesto é lido como violento, enquanto a violência maior permanece sendo o silenciamento imposto a corpos negros e periféricos. Aqui, a dororidade manifesta-se como indignação compartilhada, e a escrevivência converte esse gesto em narrativa que denuncia a desigualdade dos regimes de fala.

Em “Ato de fé”, o espaço da escola se expande para o território do Morro, onde um ato cívico ressignifica a independência do Brasil. Música, rap, pagode de protesto e um jogral coletivo compõem uma celebração que culmina na apresentação de uma bandeira nacional bordada com arroz, feijão, farinha e miolo de pão, em homenagem a Herbert José de Sousa (Betinho) e à Ação da Cidadania contra a Fome, a Miséria e pela Vida. A cena reafirma a dororidade como projeto político e a escrevivência como prática de inscrição simbólica da luta contra a fome, transformando o ato cívico em espaço de memória e reivindicação.

Essa ética do cuidado reaparece de modo decisivo no enfrentamento das violências ocorridas durante o recreio. Diante da tentativa de estupro de Berenice por colegas mais velhos — “oito meninos [...] tentavam estuprar a Berenice [...]” (Silveira 66) —, Izolda recorre à ancestralidade como fonte de solução. Em sonho, recebe a visita de Cosme e Damião, entidades infantis na Umbanda, que lhe indicam o caminho: no dia seguinte, a diretora chega à escola com um caminhão de brinquedos — “jogo de xadrez, uma centena de bolas coloridas, jogo de varetas, cornetas, pipas, chocalhos [...]” (Silveira 67). A resposta não elimina completamente a violência, mas cria fissuras no cotidiano marcado pelo trauma, convertendo cuidado em ação concreta e narrativa em possibilidade de proteção.

A trajetória de Berenice, marcada pela hipersexualização precoce e pela circulação em espaços permissivos como o Inferninho do Tita, condensa de modo trágico as múltiplas faces da dor negra infantil. A tentativa de Izolda de fechar o estabelecimento revela os limites da ação individual diante de uma estrutura social que naturaliza a exploração sexual e o abandono. Ainda assim, pequenos gestos — como os chás de bebê promovidos pela professora Lucimara — reinscrevem o cuidado coletivo como possibilidade de permanência e proteção, reafirmando a dororidade como prática cotidiana e a escrevivência como gesto de não apagamento.

Assim, *Tipuana* constrói, por meio dessas narrativas entrelaçadas, uma alegoria da dororidade inscrita pela escrevivência: um espaço em que a dor não paralisa, mas convoca o coletivo; não isola, mas reconhece; não silencia, mas insiste em transformar sofrimento em memória, ética e ação compartilhada.

Os dois capítulos subsequentes, “Carne de porco” e “Nas palavras do menino” são protagonizados por um trio de professores do Tipuana: Carolina

Dorneles, Rosi Morena e Andreia de Lima Catavento. No primeiro capítulo, as professoras encontram, no ônibus, a mãe de um dos alunos da escola, aluno esse que apresentava bastante dificuldade na aprendizagem da leitura, Edson. No ônibus, repleto de mães carregando seus filhos ao colo, as professoras vão analisando seus futuros alunos e as famílias a que pertencem. Em um desses encontros, Rosi Morena dialoga com Marisa, a mãe de Edson, cujo pai era surdo-mudo, marceneiro de mão cheia e, assim, a mulher falava pelos dois. Sabemos, então, dos esforços da professora com aula de reforço, exercícios, mudança de metodologia que começavam a surtir efeito: o aluno começa a ler. Mas, na cabeça da mãe o motivo era outro: “Foi Deus que me levou para outra Igreja onde não proibem a carne de porco. Depois que o guri começou a comer carne de porco, como desenvolveu [...]” (Silveira, p. 71). Já, “Nas palavras do menino”, as professoras estão indo em direção à escola quando são abordadas por um menino que pergunta se elas são professoras, um pouco assustadas com o decorrer do diálogo, as três respondem que sim e, para surpresa o menino responde: “— Meus parabéns!” (Silveira, p. 73).

No encerramento da novela, o capítulo “Ata ordinária” descreve a reeleição de Izolda Maria como diretora do Tipuana, realizada em trinta e um de outubro, data simbólica — o Dia das Bruxas — que, longe de funcionar apenas como referência folclórica, aciona um campo alegórico decisivo. Fugindo das bruxas, Izolda recebe o conselho de Inocêncio Gondo de Mendonça, o Nenê, já falecido e, portanto, convertido em Ancestral. A mensagem, canalizada para além da materialidade da vida, desloca a narrativa para o plano da ancestralidade como instância de orientação ética e política. Nenê alerta que, além das bruxas — entidades tradicionalmente associadas à desordem —, seria necessário vigiar os palhaços, aqueles que “dormiam indiferentes ao que se passava na Escola, a fim de juntarem-se ao grupo para tornar a caminhada mais alegre e segura [...]” (Silveira, p. 77). Izolda reconhece o perigo dessa falsa alegria e inicia uma oração pedindo proteção contra os palhaços mal-intencionados, isto é, contra os sujeitos e discursos que se aproximam do espaço escolar apenas para instrumentalizá-lo ou destruí-lo.

O capítulo se encerra com a paródia do Credo católico, gesto que sintetiza o projeto estético e político da novela. Ao afirmar “Cremos no espírito santo do Operário, no futebol, no copo de cerveja, na remissão da Fome dos desvelados, no churrasco, no feijão, na Esperança eterna, no samba do carnaval, na salvação das Crianças, na força do Amor” (Silveira, p. 78), a narrativa desloca o sagrado para o cotidiano popular, convertendo práticas ordinárias em valores éticos e reafirmando a centralidade da vida coletiva como fundamento de resistência. A fé, aqui, não se ancora em dogmas transcendentais, mas em experiências concretas de sobrevivência, alegria e partilha.

Nesse sentido, *Tipuana* (1997) se afirma, como a própria autora sugere, no limiar da realidade. O Morro do Nenê poderia ser qualquer outro morro formado por famílias em busca de melhores condições de emprego, moradia, transporte, alimentação e acesso a direitos fundamentais que permanecem, muitas vezes, restritos ao plano constitucional. Do mesmo modo, a escola Tipuana, enquanto espaço ficcional, condensa as características recorrentes de instituições situadas em contextos periféricos: roubos, invasões, depredações e estigmatização midiática, práticas que produzem narrativas de marginalização e silenciam as potências dos alunos, frequentemente relegados a subempregos, subcursos e a um submundo social que pesa sobre seus corpos.

Izolda Maria, a “Negona”, emerge como a grande depositária da memória da escola e do Morro. Ela é a historiadora do espaço periférico, aquela que recupera nomes, fatos e violências, recusando o apagamento e a naturalização do sofrimento. Descendente simbólica de Nenê e herdeira do sonho utópico de um mundo minimamente justo — que atravessa figuras como Maria Lúcia Ferreira e Vovó Moça, da distante Panela do Candal —, Izolda carrega o peso dos diários posteriormente organizados por Lovana. Sua escrita e sua escuta constituem um gesto de escrevivência, no qual memória, corpo e palavra se entrelaçam para transformar a dor em narrativa e a narrativa em forma de resistência.

A novela recusa qualquer acomodação no “mais ou menos”. Ao contrário, “corta como gilete”, fazendo sangrar a humanidade do leitor: no estupro de Anita pelo pai; no revólver calibre 38 esquecido no sofá da diretoria; na opressão vivida pelo menino trans Marcelo; na trajetória de Julinha Bibelô; na tentativa de suicídio de Luciana por desamor; na irmandade faminta de Verônica; na hipersexualização precoce de Berenice. Essas estórias e histórias compõem um arquivo sensível das vivências marginalizadas, no qual a dor não é estetizada nem atenuada, mas exposta como ferida aberta da experiência social brasileira.

Considerações finais

A análise da novela *Tipuana* (1997), de Maria Helena Vargas da Silveira, permitiu compreender a obra como uma construção alegórica do espaço periférico e da escola pública enquanto territórios atravessados por memória, violência e resistência coletiva. O Morro do Nenê, embora ficcional, projeta-se como um microcosmo de experiências sociais recorrentes no Brasil e na América Latina, marcadas pela precarização da vida, pela racialização da pobreza e pela negação sistemática de direitos fundamentais, dimensão que aproxima a novela da tradição da narrativa social latino-americana do século XX.

Ao longo da narrativa, o *Tipuana* deixa de operar apenas como cenário para se constituir como um verdadeiro arquivo sensível das vivências marginalizadas. A escola assume a função de espaço de escuta, registro e mediação de conflitos que excedem sua capacidade institucional, revelando, simultaneamente, seus limites e sua potência simbólica. Nesse sentido, a figura de Izolda Maria emerge como eixo estruturante da narrativa, assumindo o papel de guardiã da memória coletiva, em consonância com a compreensão do testemunho como gesto ético de observação, escuta e responsabilidade frente à dor histórica, conforme problematiza Gagnebin (p. 12).

A leitura da obra à luz do conceito de dororidade, tal como formulado por Piedade (p. 35), evidenciou que a dor, em *Tipuana*, não é individualizada nem privatizada, mas partilhada e reconhecida como experiência histórica comum. As violências narradas — abuso sexual infantil, fome, racismo, silenciamento institucional, hipersexualização precoce e abandono — configuram-se como manifestações reiteradas de uma estrutura social desigual. A dororidade, nesse contexto, não se limita à dimensão afetiva, mas se converte em ética do cuidado e em prática coletiva de enfrentamento da violência, ainda que marcada por limites e contradições.

Articulada a esse movimento, a noção de escrevivência, conforme proposta por Evaristo (p. 29), mostrou-se fundamental para compreender o gesto narrativo de Helena do Sul. A escrita da autora reinscreve experiências historicamente silenciadas no campo literário, transformando memória, corpo e dor em linguagem. Trata-se de uma escrita que não busca a conciliação nem a atenuação do conflito, mas assume o risco de narrar aquilo que fere, expondo o leitor a uma experiência estética atravessada pela violência social e exigindo dele um posicionamento ético diante do texto.

Essa articulação entre dororidade (Piedade, p. 43) e escrevivência (Evaristo, p. 30) permite compreender *Tipuana* como uma narrativa em que a dor compartilhada encontra na escrita um meio de circulação, elaboração e resistência simbólica. A novela constrói, assim, um arquivo narrativo no qual a memória não se organiza de forma linear ou pacificada, mas como constelação de experiências fragmentadas, em consonância com a compreensão da memória como processo ativo de rememoração e reelaboração proposta por Ricoeur (p. 105), bem como com as reflexões de Sarlo (p. 89) acerca das disputas em torno das narrativas do vivido e da memória social.

Nesse sentido, *Tipuana* ocupa um lugar singular na tradição da novela social brasileira do século XX. Embora dialogue com problemáticas centrais da literatura latino-americana — como a violência estrutural, a marginalidade urbana, a

precarização da educação pública e a resistência cultural —, a obra permanece amplamente ausente dos circuitos críticos e editoriais que consolidaram o cânone nacional e continental. Tal ausência não decorre de fragilidade estética, mas de mecanismos de silenciamento que atravessam autorias femininas, negras e produções situadas fora dos grandes centros de legitimação cultural.

Ao evidenciar essas ausências e correspondências, o presente artigo buscou contribuir para a ampliação do mapa da literatura brasileira no contexto latino-americano, reafirmando a necessidade de revisitar obras e autoras relegadas às margens da historiografia literária. *Tipuana* (1997), ao articular espaço ficcional, memória, dororidade e escrevivência, revela-se não apenas como narrativa de denúncia, mas como gesto de inscrição simbólica de vidas que insistem em existir, resistir e narrar-se. Recolocar essa obra em circulação crítica constitui, portanto, um ato de justiça literária e histórica.

Referências

Evaristo, Conceição. “Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade.” *Scripta*, vol. 9, n. 18, 2005, pp. 17-31.

Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2006.

Kilomba, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira, Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

Piedade, Vilma. *Dororidade*. São Paulo, Nós, 2017.

Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François e outros, Campinas, Editora da Unicamp, 2007.

Sarlo, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Silveira, Maria Helena Vargas da. *Tipuana*. Porto Alegre, Rainha Ginga, 1997.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

Casa de Alvenaria, de Carolina Maria de Jesus: as turbulências de estar na sala de visita

Casa de Alvenaria, de Carolina Maria de Jesus: las turbulencias de vivir en la sala de estar

Casa de Alvenaria, by Carolina Maria de Jesus: the turbulences of living in the living room

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Eliana Pereira de Carvalho¹

Universidade Estadual do Piauí - UESPI

elianapereira@pcs.uespi.br

Lara Oliveira Pereira²

Universidade Estadual do Piauí - UESPI

laraoliveirapereira@aluno.uespi.br

Resumo: Este artigo procura evidenciar as tensões e contenções da personagem/autora em face das mudanças de lugar social e inserção no campo literário. Com isso, objetivamos analisar o volume 1 (*Osasco*), da obra *Casa de Alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus, a partir de dois objetivos específicos: 1) Apresentar Carolina Maria de Jesus no cenário da literatura brasileira, verificando os obstáculos enfrentados para a inserção dela neste cenário; 2) analisar, a partir da obra, as turbulências de se estar na sala de visita, considerando-se a cidade e a escrita literária como territórios demarcados e contestados. O artigo apoia-se no aporte teórico de Dalcastagnè ao falar da literatura brasileira contemporânea como um território contestado e de Carolina Maria de Jesus como uma voz insubmissa nesta literatura; Kilomba, sobre os espaços de legitimação e poder no campo literário; Jacino e Palma, sobre o conceito de vadiagem ou vagabundagem como criminalização na lei brasileira; Woolf, para falar sobre os conflitos entre ser mulher e

1. Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), campus CAMEAM, em Pau dos Ferros-RN. Mestre em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e do Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL da UESPI, Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural. Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8974-2400>

2. Graduada em Letras-Português pela Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Campus Prof. Barros de Araújo e integrante do Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa da UESPI. Código ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9149-5377>

¿Cómo citar?

Pereira, E. y Oliveira, L. "*Casa de Alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus: as turbulências de estar na sala de visita". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 105-125.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

ser escritora de ficção; González, sobre as implicações de ser uma mulher negra na sociedade brasileira pós-1964; Bordieu e o mercado de bens simbólicos; dentre outros estudiosos que se fizeram necessários. Conclui-se, que a autora não apenas narra a sua carreira pessoal, mas também implementa, por meio da escrita, uma crítica concludente à estrutura social e cultural do país, simbolizando o valor da literatura como espaço de denúncia, de memória e de afirmação identitária.

Palavras-chave: literatura negra brasileira do século XX; Carolina Maria de Jesus; estudos culturais; figurações da cidade; espaço e subjetividade; revisão crítica.

Resumen: Este artículo busca destacar las tensiones y limitaciones del personaje/autor ante los cambios de posición social y su inserción en el campo literario. Para ello, analizamos el volumen 1 (*Osasco*) de la obra *Casa de Alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus, con base en dos objetivos específicos: 1) Presentar a Carolina Maria de Jesus dentro del panorama literario brasileño, verificando los obstáculos que enfrentó para su inserción en este; 2) analizar, a partir de la obra, las turbulencias de estar en la sala de estar, considerando la ciudad y la escritura literaria como territorios demarcados y en disputa. El artículo se sustenta en la contribución teórica de Dalcastagnè al abordar la literatura brasileña contemporánea como un territorio en disputa y a Carolina Maria de Jesus como una voz insumisa en esta literatura; Kilomba, sobre los espacios de legitimación y poder en el campo literario; Jacino y Palma, sobre el concepto de vagancia o vagabundeo como criminalización en la legislación brasileña; Woolf, para analizar los conflictos entre ser mujer y ser escritora de ficción; González, sobre las implicaciones de ser mujer negra en la sociedad brasileña posterior a 1964; y Bourdieu y el mercado de bienes simbólicos, entre otros estudiosos considerados necesarios. Se concluye que la autora no solo narra su trayectoria personal, sino que también implementa, a través de la escritura, una crítica contundente de la estructura social y cultural del país, simbolizando el valor de la literatura como espacio de denuncia, memoria y afirmación de la identidad.

Palabras clave: literatura negra brasileña del siglo XX; Carolina Maria de Jesus; estudios culturales; figuras de la ciudad; espacio y subjetividad; reseña crítica.

Abstract: This paper seeks to highlight the tensions and constraints of the character/author in the face of changes in social position and insertion into the literary field. To this end, we aim to analyze volume (*Osasco*) of the work *Casa de Alvenaria*, by Carolina Maria de Jesus, based on two specific objectives: 1) To present Carolina Maria de Jesus within the Brazilian literary scene, verifying the obstacles she faced for her insertion into this scene; 2) to analyze, based on the work, the

turbulences of being in the living room, considering the city and literary writing as demarcated and contested territories. The article is supported by the theoretical contribution of Dalcastagnè when discussing contemporary Brazilian literature as a contested territory and Carolina Maria de Jesus as an unsubmitive voice in this literature; Kilomba, on the spaces of legitimation and power in the literary field; Jacino and Palma, on the concept of vagrancy or vagabondage as a criminalization in Brazilian law; Woolf, to discuss the conflicts between being a woman and being a fiction writer; González, on the implications of being a Black woman in post-1964 Brazilian society; Bourdieu and the market of symbolic goods; among other scholars who were deemed necessary. It is concluded that the author not only narrates her personal career but also implements, through writing, a conclusive critique of the country's social and cultural structure, symbolizing the value of literature as a space for denunciation, memory, and identity affirmation.

Keywords: Black Brazilian literature of the 20th century; Carolina Maria de Jesus; cultural studies; figurations of the city; space and subjectivity; critical review.

Considerações iniciais

Casa de Alvenaria compartilha com os leitores e leitoras, em especial, a dura realidade de quem vive nas grandes periferias e, ao ascender socialmente, encontra obstáculos para adentrar os espaços demarcados da cidade grande, carregando consigo o estigma de ser periférico. Para Carolina Maria de Jesus, estes obstáculos se tornaram maiores por ousar adentrar também em um território tão contestado como é a escrita literária no Brasil. Afinal, para os notórios donatários do campo literário brasileiro, tal território não pode abrigar uma mulher negra, ex-favelada e semianalfabeta.

Nesta obra, Carolina descreve sua vivência, com um olhar íntimo; o que torna sua escrita ainda mais robusta e original, de tal modo, ao associar ficção com realidade. Os diários que estruturam os dois volumes de *Casa de Alvenaria* apontam uma escrita de si em que a autora se projeta no mundo e ao mesmo tempo se harmoniza com ele, tornando-se a escrita um conhecimento de si próprio e um diagnóstico de firmeza, pois, ao tecer sobre a sua vida, ela se coloca como a figura central e não mais como alvo de uma narrativa isenta.

Carolina adentrou no campo literário de forma única e marcante. Sua trajetória como escritora foi estimulada pela publicação do livro *Quarto de Despejo* (1960), que se tornou um marco na literatura brasileira. Em *Casa de Alvenaria*, publicada em 1961, a autora exhibe um retrato de sua vida após a mudança de

moradia de uma favela para uma casa de alvenaria. A obra é classificada como um diário, no qual a autora relata suas experiências cotidianas, dificuldades financeiras, sociais e pessoais que encara neste outro cômodo desta grande “casa” que é a sociedade brasileira. Para Carolina, mudar-se para uma casa de alvenaria é adentrar a “sala de visita” desta sociedade, saindo do quarto de despejo, a favela, para onde foi relegada.

Neste trabalho, apresentamos Carolina Maria de Jesus e as sutilezas de uma narrativa “de dentro” no território contestado da literatura brasileira, bem como as turbulências decorrentes da inserção da escritora no território da cidade grande e da literatura brasileira. Com isso, objetivamos analisar o volume 1 (*Osasco*) da obra *Casa de Alvenaria*, de Carolina Maria de Jesus, a partir de dois objetivos específicos: 1) Apresentar Carolina Maria de Jesus no cenário da literatura brasileira, verificando os obstáculos enfrentados para a inserção dela neste cenário; 2) analisar, a partir da obra, as turbulências de se estar na sala de visita, considerando-se a cidade e a escrita literária como territórios demarcados e contestados.

O artigo apoia-se no aporte teórico de Dalcastagnè ao falar da literatura brasileira contemporânea como um território contestado e Carolina Maria de Jesus como uma voz insubmissa nesta literatura; Kilomba, sobre os espaços de legitimação e poder no campo literário; Jacino e Palma, sobre o conceito de vadiagem ou vagabundagem como criminalização na lei brasileira; Woolf, para falar sobre os conflitos entre ser mulher e ser escritora de ficção; González, sobre as implicações de ser uma mulher negra na sociedade brasileira pós-1964; Bordieu e o mercado de bens simbólicos; dentre outros estudiosos que se fizeram necessários.

A escrita literária de Carolina Maria de Jesus no território contestado da literatura brasileira

Carolina Maria de Jesus ocupa um espaço paradoxal na literatura brasileira. É celebrada como voz autêntica das margens, porém foi por muito tempo relegada ao lugar de registros sociológicos, não de arte literária. Embora “despejada” do território do literário, a escrita de Carolina desponta de um território reivindicado da favela, do corpo negro, da mulher subalterna que provoca e ocasiona fissuras nas fronteiras da literatura canônica brasileira.

O lugar de fala da autora é a da mulher negra, pobre, analfabeta, favelada e mãe-solo. Todos estes estigmas atravessam a escrita de Carolina Maria de Jesus. Diz a autora em *Quarto de despejo*: “Nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerado marginais” (Jesus, *Quarto...*, p. 55). Em outro momento, sua escrita é recusada e ela

assim se expõe: “Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circos. Eles respondiam-me: — É pena você ser preta.” (pp. 63-64).

A escrita de Carolina começa a partir da favela do Canindé, em São Paulo, com *Quarto de despejo*. A fala da autora incorpora traços da oralidade, mas longe de ser um defeito estilístico, compõe uma poética própria, colocando a escrita como persistência e testemunho. Seu diário converte a dor em narrativa, o cotidiano em crítica social e o silêncio imposto em palavra sediciosa.

Segundo Dalcastagnè, Carolina Maria de Jesus é uma voz que é vista como de dentro da favela e, deste ângulo, reconhecemos sua ascensão como escritora. No entanto, fora deste espaço de exclusão que, como a própria escritora diz, constitui-se como espaço de despejo daquilo que a sociedade rejeita, “ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário. Portanto, ao lado da discussão sobre o *lugar da fala* seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe valoração” (Dalcastagnè, *Literatura brasileira...*, p. 41).

Dalcastagnè toca em um ponto nevrálgico ao trazer a problemática do *lugar de onde se ouve*. Trata-se da literatura brasileira como um território contestado, espaço restrito ao modelo ocidental aceito. Atenta para a necessidade da obra de Carolina ser lida não como restrição ou “caso especial”, mas como integrante da literatura brasileira. Tal atitude de exclusão por parte de um território contestado, embora condenável, serve para manifestar a desigualdade existente tanto na sociedade quanto na respectiva ideia de literatura nacional. A legitimação da escrita de Carolina como sendo literária possibilita a regeneração do território literário ampliando seus limites para englobar antes vozes marginalizadas e silenciadas.

Dalcastagnè, ao dialogar sobre a questão da representação na literatura, trazendo a discussão sobre a maneira como os marginalizados são representados pela literatura brasileira contemporânea, estabelece como critério de análise três blocos, destacando que tal critério nem deve ser colocado como validade universal:

O primeiro, que chamarei de *exótico*, será subdividido em outros dois: *cínico* e *piegas*, de acordo com a linguagem utilizada e o envolvimento entre autor/narrador/personagem. O segundo, intitulado *crítico*, subdividir-se-á em *implícito* e *explícito*, levando em conta o tipo de discussão interna que se estabelece na obra. Já o terceiro, que trará a perspectiva *de dentro*, ou seja, daqueles autores que seriam eles próprios 'o outro', abará também a discussão do problema da autenticidade e da legitimidade, sociais e literárias (Dalcastagnè, *Literatura brasileira...*, p. 24).

Ao tratar do terceiro bloco, destacando a perspectiva *de dentro*, Dalcastagnè ressalta Carolina Maria de Jesus. A perspectiva *de dentro* inclui aqueles autores e autoras que ocupam posições periféricas na sociedade e que, por isso, representam com autenticidade os personagens marginalizados da cidade, pois socialmente experenciam e/ou experienciaram a marginalização. Isso faz com que tais autores e autoras adquiram autoridade para falar do assunto em suas obras, pois a experiência vivenciada dá a estes e estas um olhar diferenciado, já que seu lugar vem das margens.

Contradizendo aspectos do conceito de literariedade, segundo Dalcastagnè, Carolina Maria de Jesus busca empregar a seu favor a autenticidade de seu relato. Em *Quarto de Despejo*, por exemplo, entre um olhar irritado, pesaroso ou mesmo dubio, o universo da favela Canindé, em São Paulo, é (re)apresentado ao leitor. Nesta representação, a Carolina, autora/narradora/personagem, “aparece ali está sempre dividida entre o desprezo que sente do lugar [...] e a solidariedade superior da artista que se afirma diante do seu outro” (Dalcastagnè, *Literatura brasileira...*, p. 40).

Embora Carolina Maria de Jesus seja celebrada como um marco na literatura, ela teve sua produção literária marginalizada, isto é, excluída do cânone literário, não por uma falta de mérito, mas pelas estruturas que historicamente delimitam o que é considerado literatura 'legítima'. Isso porque de acordo com Foucault (p. 51) todo sistema de conhecimento é moldado por relações de poder que determinam o que é considerado válido ou verdadeiro. Seguindo a percepção de cânone literário, as obras de Carolina não lhe seriam incorporadas, visto que o seu lugar de fala, sua escrita, suas experiências não seriam suficientes para encaixá-la nos padrões literários esperados. Mesmo sendo vista pela literatura privilegiada como o “outro” inferior (Said, p. 367), já que suas obras narram uma realidade experienciada por um público diferente do que se espera do sistema literário, Carolina vivencia a resignificação do ser.

Deste modo, a incorporação de Carolina Maria de Jesus no campo literário brasileiro instiga as fronteiras estabelecidas entre o canônico e o facínora. A escrita, para Carolina, torna-se uma ferramenta de resistência e sobrevivência, desafiando estruturas opressoras e reafirmando a importância da literatura como instrumento de denúncia e empoderamento. Sua obra permanece atual ao tratar de desigualdades sociais persistentes, reafirmando a escrita como um ato de luta e transformação. Logo, a escrita de Carolina é um ato de resistência. Como mulher negra e pobre, ela rompeu as barreiras impostas por sua posição social, afirmando sua existência e desafiando a hegemonia literária da época. O que se vê, então, é que as suas obras refletem as dificuldades e os desafios enfrentados pelas classes desfavorecidas, o racismo, a exclusão social, a pobreza, o individualismo, entre outras temáticas.

A autora, com sua linguagem simples e descrições das experiências de opressão, não apenas expõe as desigualdades sociais, mas também desafia a própria construção do que constitui a "literatura brasileira".

Grada Kilomba em "Descolonizando o Eu" argumenta que a narrativa é uma forma de resistência contra a colonialidade do ser, desafiando as estruturas que impõem o silenciamento e a fragmentação do sujeito negro. A escrita, para Kilomba (p. 224), é um processo de reapropriação de uma voz que foi historicamente marginalizada. Assim, Carolina Maria de Jesus, ao escrever sobre sua experiência como mulher negra e favelada, descoloniza seu "eu", recusando-se a ser definida pelos olhares colonialistas e elitistas que tentavam apagá-la.

Sob essa perspectiva, a resistência na obra de Carolina Maria de Jesus é não apenas uma denúncia das estruturas opressoras, mas também uma afirmação de existência e subjetividade, uma vez que uma mulher negra, neta de ex-escravizado, moradora de favela, mãe solo de três filhos, encontra na escrita um lugar de fala, através do qual procura ser ouvida. Sua escrita, assim como o pensamento de Kilomba, convida-nos a repensar os espaços de legitimação e poder no campo literário, ampliando os horizontes do que consideramos como literatura e quem reconhecemos como autores legítimos. Dalcastagnè afirma "São essas vozes, que se encontram nas margens do campo literário, essas vozes cuja legitimidade para produzir literatura é permanentemente posta em questão, que tensionam, com a sua presença, nosso entendimento do que é (ou deve ser) o literário" (*Carolina Maria...*, p. 12). Nota-se, que a favela não é um espaço muito presente na literatura, e, quando o é, obras são produzidas por pessoas que veem o ambiente de fora, o olhar externo sobre o outro.

Carolina, com um olhar interno, de dentro da favela, foi capaz de transformar simples experiências cotidianas em literatura, não como um texto enfadonho e desafiador, mas como uma vida que pulsa a cada palavra escrita, questionando as fronteiras do cânone. Portanto, pensar Carolina Maria de Jesus é também pensar a literatura brasileira como um território contestado, em constante reformulação. A obra, por sua clareza e humanidade, continua a ser um instrumento de reflexão sobre a nossa sociedade e um lembrete da importância da escrita como forma de resistência e sobrevivência.

Casa de Alvenaria: as turbulências de se estar na sala de visita

Quarto de Despejo: Diário de uma favelada veio à lume em 1960. Encarregado de escrever uma matéria sobre uma favela que se expandia na beira do rio Tietê, no bairro do Canindé, onde Carolina Maria de Jesus morava, Audálio Dantas se depara

com os cadernos desta moradora da favela do Canindé que recolhia do lixo a matéria prima para seus escritos: “A história da favela que eu buscava estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história – a visão de dentro da favela” (“A atualidade...”, p. 201).

Quarto de despejo, como vimos, é a escrita de uma autora que narra a sua própria experiência existencial e social vivida, narrando a si e aos favelados que, igual a ela, vivem em um espaço de exclusão na cidade de São Paulo. De acordo com Vogt, a “obra é de gosto realista, na qual o verismo é a nota dominante da 'ideologia estética' do autor” (p. 196). Verídica também é a exclusão da autora, enquanto ser social e escritora dentro desta metrópole paulista.

Carolina Maria de Jesus classificava São Paulo, conforme uma grande casa com seus espaços prestigiados e desprestigiados. “O palácio, é a sala de visita. A Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos” (*Quarto de despejo*, p. 36). Em outro momento no livro, ela dizia que quando estava na cidade tinha a impressão de que estava na “sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludos, almofadas de sitim” (pp. 40-41). Ao passo que, ao estar na favela, tinha a impressão de que era “um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (p. 41).

Casa de Alvenaria, narrada também em forma de diário, é outra obra da autora, constituída de dois volumes. Nestes dois volumes, temos a autora naquilo que ela denomina de sala de visita; ou seja, a cidade. Ela se muda da favela e vai morar na cidade. Primeiro, em um quarto disponível na casa do senhor Antonio Soeiro Cabral, com tanque para lavar roupa e luz elétrica, localizado em Osasco, município localizado na região metropolitana de São Paulo. O quarto era de alvenaria em meio a outras casas ao redor também de alvenaria. Depois, ela se muda para a tão sonhada casa de alvenaria, no bairro paulistano de Santana, onde lá viria a falecer.

No entanto, a tão sonhada mudança para a sala de visita (a cidade), retirando-se do quarto de despejo (a favela) trouxe para Carolina Maria de Jesus uma série de turbulências, entre elas a relação com Audálio Dantas que gerou conflitos, mas também consensos; o compromisso com a escrita que tolhia seus desejos e encontrava obstáculos, devido às condições para escrever; o preconceito daqueles que se sentiam os donos por direito da sala de visita e a gestão com suas finanças que resultava em desgastes com a relações femininas e masculinas, em especial Audálio Dantas. Neste tópico, nossa intenção é analisar em *casa de Alvenaria*, volume 1: *Osasco*, estas turbulências de se estar na sala de visita.

De acordo com Evaristo e Jesus:

A escrita de um segundo diário, nomeado pela escritora como Casa de alvenaria, se deu por um gesto de comando do jornalista Audálio Dantas - aquele que impulsionara a publicação de *Quarto de despejo*, colocando Carolina em evidência como escritora, além de se constituir também como uma espécie de agente literário e orientador de sua carreira. Embora a autora tenha deixado explícita sua vontade de se dedicar a outros gêneros textuais, por "obediência", por um sentimento de 'gratidão' que ela reconhecia dever a ele, o livro foi concebido. A tônica de sua segunda obra, porém, é outra [...] (p. 9).

E de fato é. Nesta obra, Carolina Maria de Jesus se volta para dentro, mas não da favela ou da cidade, mas de si mesma, especulando sobre o sentido da vida e sobre sua inserção em um mundo para si de todo estranho. Ao escrever *Quarto de despejo*, Carolina traz a vida na favela e de seus moradores. Muitas das vezes foi agredida ou repreendida por uma escrita tão realista como, por exemplo, em uma visita à sapataria para retirar os papeis e foi indagada pelo sapateiro se seu livro era comunista, ao que ela respondeu que era um livro realista. Foi então que ele redarguiu: "não é aconselhável escrever a realidade" (Jesus, *Quarto...*, p. 100). Um segundo diário, concentrada na sala de visita (na cidade), geraria talvez um desafio maior. Era esta a preocupação de Carolina:

Não estou tranquila com a ideia de que devo escrever o meu Diário da vida atual. Escrever contra a burguesia, eles são poderosos são poderosos, pode destruir-me. Eles querem ser ricos [...]. Quando escrevi contra os favelados fui apedrejada. Escrevendo contra a burguesia podem enviar-me um tiro (Jesus, *Casa de Alvenaria*, p. 144).

Na favela, Carolina se sentia ilhada por deter o potencial da escrita e por gostar de ler, diferentemente da maioria dos que lá habitavam. No entanto, em termos de experiência de vida e condições econômicas, sentia-se entre iguais e não receava falar. Além do mais, denunciar as mazelas da favela era uma forma de mostrar às autoridades o descaso delas para com os favelados. Fora da favela, todavia, ela foi descobrindo um mundo mais injusto ainda, embora, de início, tudo parecesse maravilhoso: "Estou apreciando Osasco por causa da tranquilidade, e o ar puro, da a impressão que eu sai do inferno, e estou no céu. Os vizinhos olha-me e sorri, aqui, não há calões, as crianças são em números menores porque não vivem na rua" (Jesus, p. 37). Para Carolina, "quem estava na sala de visita não sofre. E se sofre, o sofrimento é suave" (p. 43).

Em Osasco, Carolina, devido as demandas como escritora, precisava de ajuda com os filhos e a casa. Por isso, procurou uma empregada para auxiliá-la: “José Carlos arranhou uma senhora branca Dona Helena. Ela tem uma filha, percibi que ela não aprecia os meus filhos” (Jesus, *Casa...*, p. 53). Carolina reclama que Dona Helena não faz o serviço direito e que cobra caro e, além do mais, reclama constantemente da embriaguez do marido dela.

Aqui, percebemos uma certa rejeição de Dona Helena para com os filhos de Carolina, pois ela considerava seus filhos insuportáveis ou talvez houvesse nela um preconceito racial. Na favela, Carolina reclamava que os vizinhos maltratavam seus filhos e ela associava isso à inveja que os favelados tinham dela devido à pouca educação escolar que tinha e que utilizava para ler e escrever, tendo, inclusive, sido reconhecida por isso. No entanto, na cidade, onde ela pensou que os filhos não sofreriam com isso, constata que a situação é bem pior:

Quando cheguei em São Paulo, fui tomar um ônibus para ir a Osasco. Os filhos estavam em completo abandono e queixou-me que o vizinho dos fundos expandiu-os porque eles pularam o muro. É que o vizinho é impricante. Eles não atinge o muro do vizinho. O homem xingou os meus filho disse-lhes que nós somos vagabundos que estamos habituados a comer coisas do lixo. (Jesus, *Casa...*, p. 61).

O trabalho, historicamente, tornou-se um mecanismo de controle dos corpos para deliberar sobre a vadiagem, designando os ociosos e os vagabundos. A população negra, então, sofreu duramente tais normas de condutas. Em São Paulo, um código de postura de fins do século XIX, deixou marcas profundas na sociedade, principalmente para aqueles que fossem pobres e negros, pois, dele, advinha a conduta de que todo aquele que fosse encontrado sem ocupação, em estado de vagabundagem, seria punido severamente conforme o código do Processo Criminal, conforme explica Jacino (p. 56). Isso também se asseverou com o Estado Novo e o período da Ditadura Militar. No Estado Novo, havia, prescrito em lei, a detenção por vadiagem, e durante a Ditadura Militar, “a vadiagem foi amplamente utilizada como instrumento de controle social, existiam inclusive delegacias especializadas. Relatos dão conta que trabalhadores pobres costumavam levar consigo a carteira de trabalho” (Palma, s. p.).

O vizinho dos fundos não era o único a implicar com os filhos de Carolina. O dono da casa em que ela morava em Osasco também viera reclamar, dizendo que eles eram “levados e selvagens” e que ela vivia na rua e, por isso, “os filhos ficam jogados que vão ser vagabundos”. Todavia, quando Carolina chegou na casa do Sr. Antonio Soeiro Cabral para ocupar o quarto vago que havia, a impressão dela em

relação ao morador foi diferente. Ele fez questão de ser fotografado ao lado de Carolina e emprestou-lhe uma cama. Ela ainda chegou a dizer: “Cada gesto do senhor Antonio Cabral ia revelando o seu grau cultural. Solidariedade de gestos que eu desconhecia no núcleo que eu acabava de deixar” (Jesus, *Casa...*, p. 31). Carolina adentra a “sala de visita”, mas, no mínimo lhe oferecem uma cadeira para se sentar, tendo em vista seu sucesso jornalístico como escritora que faz com que a “sala de visita” pose de bom samaritano ao lado dela, dando ao público ares de filantropia.

Provinda da favela Canindé, Carolina sabia que a simples relação com a favela fazia dela alvo de discriminação, ainda mais sendo negra, embora reconhecida pela mídia como escritora; fato que a “sala de visita” não via com bons olhos, associando isso a uma jogada editorial para conseguir lucros, desconsiderando a potencialidade de escrita de Carolina Maria de Jesus, por sua pouca instrução e por derivar da favela. A escrita literária era privilégio de quem residia na “sala de visita” e, nela, Carolina não era bem-vinda. Todavia, ela acaba também reforçando em sua escrita os discursos de marginalização da favela, que são nela introjetados a partir das estruturas e instituições sociais. A escrita dela não descuidava em desprestigiar o espaço da favela: “A geada da favela é a má formação moral. A favela é a promiscuidade. É pior do que a lepra. A lepra distroe o organismo. A favela distroe e deforma o ente que cresce naquele núcleo. Ele tem tendência só para a delinquência” (Jesus, *Casa...*, p. 47).

Outro aspecto pertinente ao preconceito diz respeito à condição de mulher solteira e mãe-solo. Para a “sala de visita”, diferentemente da favela, era algo de difícil aceitação. Filhos criados sem a figura paterna, eram tidos como propensos à marginalidade, pois o controle em relação aos filhos era exclusivo dos homens e uma mulher não seria capaz de ter força para controlar os filhos no caminho “reto”; embora, na população pobre e negra, a figura feminina fosse, em sua maioria, a responsável pela sustentação familiar, tivesse ela a presença ou não de um homem. A ausência paterna nestes casos era a norma. Carolina não quis casar. O motivo, segundo ela, foi os homens que namorou terem sido fracos. “Eu não tenho paciência para suportar um homem fraco” (Jesus, *Casa...*, p. 72). Isso a coloca como uma mulher que se considerava forte o suficiente para dar conta dos próprios filhos sozinha.

No entanto, ela tinha pouca tolerância com mulheres casadas que desprestigiavam o marido ou o deixavam só. Quando Dona Helena reclama do marido embriagado, ela culpa a esposa, dizendo que “Ela é do tipo de mulher que decepciona o homem. Não tem um gesto amável” (*Casa...*, p. 53). Em outro momento, ela reverencia a ideia de que a mulher, não se atendo ao casamento, deve pelo menos exercer a maternidade. Ao falar de Ruthe de Souza, relata: “Ela está magrinha. Olhando-a fiquei pensando — ela vai envelhecer sosinha sem filhos sem esposo. Eu

não arranjei esposo, mas arranjei filhos” (p. 97). Quando a senhora Elza Helena diz que está em São Paulo sozinha, sem o esposo, Carolina assim se expressa em seu diário:

Mas a mulher precisa ficar ao lado do esposo, para preparar-lhe as refeições. E se o homem adoecer a mulher não está em casa. Será que estas mulheres não tem amizade aos esposos? Que especie de homens tôlos que não sabem iducar suas esposas. Quando a mulher é grosseira o homem deve ser enérgico, podendo até expanca-la. No reino animal irrracional o macho, predomina (Jesus, *Casa...*, p. 119).

Isso tudo demonstra como o pensamento patriarcal era forte no começo da década de 1960, principalmente na camada mais marginalizada da sociedade como a da qual Carolina se retira, a da favela. Nesta época também, o pensamento hegemônico ainda não havia sido questionado em suas bases e isso explica o machismo introjetado em Carolina. No entanto, em *Quarto de despejo*, ao relatar o universo da favela e a sua vida em relação às mulheres que eram casadas, Carolina diz:

Os meus filhos não são sustentados com pão de igreja. Eu enfrento qualquer especie de trabalho para mantê-los. E elas, tem que mendigar e ainda apanhar. Parece tambor. A noite enquanto elas pede socorro eu tranquilamente no meu barracão ouço valsas vienenses. Enquanto os esposos quebra as tabuas do barracão eu e meus filhos dormimos socegados. Não invejo as mulheres casadas da favela que levam vida de escravas indianas.

Não casei e não estou descontente. Os que preferiu-me eram soezes e as condições que eles me impunham eram horriveis. (Jesus, *Quarto...*, p. 23).

A fala de Carolina em *Quarto de despejo* revela outra faceta desta mulher que endossa o discurso machista em *Casa de Alvenaria*, volume 1. Se por um lado revela posturas diferenciadas entre mulheres brancas e ricas da “sala de visita” e mulheres negras e pobres do “quarto de despejo”; por outro, demonstra a autonomia que ela tinha sobre seu corpo e sua vida, pelo menos no tocante ao poder masculino de interferir sobre o curso de sua vida.

As relações femininas de Carolina Maria de Jesus na sala de visita se resumem àquelas que possam lhe dar alguma referência de comportamento e/ou aquelas que detenham uma instrução. Ao sair da favela, ela reclama de Leila que “não é pobre, tem saúde, é jovem”, mas que não tem nada “porque não quer trabalhar” (Jesus, *Casa...*, p. 28); de Nair Mathias que “foi criada na favela, e não aprendeu nada, podia aprender o corte e custura, podia trabalhar em casa para auxiliar o seu ilustre esposo

que é muito bom” (p. 29). Ou seja, a mulher da favela é preguiçosa, não quer trabalhar. As exceções eram “Dona Aliça de Barros e Dona Eunice, as duas vizinhas amáveis” (p. 29) e “Dona Isaltina” (p. 29) uma “portuguesa bôa” que pertencia aos “vizinhos de alvenaria” (p. 29), ao lado da favela. Na cidade, além das mulheres da alta sociedade com quem se encontrava em função da companhia de Audálio Dantas como editor, a exemplo da senhora Filomena Suplicy Matarazzo, mãe de Eduardo Suplicy e neta do conde Francisco Matarazzo, e da dona Suzana Rodrigues (pseudônimo de Diva Alencar Rodrigues, jornalista e educadora paulista), Carolina se relacionava e admirava mulheres educadas e de instrução: “— Eu prefiro a Dona Rosa. Ela é professora e tem muita educação” (Jesus, *Casa...*, p. 112). “A Dona Luiza surgiu perguntando-me se eu queria tomar café [...]. A Dona Luiz Fiori é culta e laboriosa” (p. 117). Em suma, para Carolina, quanto maior a posição social, mais instruída, dedicada e esforçada a mulher era.

A vida na “sala de visita” também implicava outras duas turbulências muito centrais: os compromissos com a escrita que incluía a dinâmica de ser mãe e de ser escritora, bem como a relação com Audálio Dantas que, estando os dois no mesmo espaço da “sala de visita”, permitia um contato mais próximo que às vezes trazia conflitos e outras vezes cumplicidade. No primeiro caso, Carolina colocava na mesma frase as demandas como escritora e o ofício de ser mãe nestas circunstâncias: “Quando chegamos em São Paulo fui a livraria autografar. Que suplicio, suportar os filhos” (Jesus, *Casa...*, p. 34). A todo momento, Carolina expõe o embate entre ser escritora e ser mãe, estando na condição de dependência econômica ainda, sem condições de ter alguém que cuide dos filhos, ao mesmo tempo que sua presença é cobrada no cuidado dos filhos, tanto por eles como pelo dono da casa onde ela morava que reclamava que ela deixava os filhos muito sozinhos, sem condução de ninguém. Virgínia Woolf já dizia:

[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. Esquivei-me da obrigação de chegar a uma conclusão sobre esses dois assuntos — mulheres e ficção permanecem, no que me concerne, problemas não resolvidos (Woolf, p. 12).

Entretanto, Woolf falava para mulheres brancas e escolarizadas que assistiam a palestra dela no Arts Society, do Newnham College, e para a ODTAA, do Girton College, em outubro de 1928. Um contexto bem diferente era o de Carolina, inserida em um Brasil da década de 1960 em que uma mulher negra, semianalfabeta, recém-saída de uma favela de São Paulo, solteira e com filhos, ousava escrever.

Se no primeiro caso, os dois assuntos permaneciam sem solução, imagine no segundo caso, o de Carolina: uma mulher negra, ex-favelada e com pouca instrução, inserida em uma falaciosa democracia racial.

A maternidade e a escrita literária representavam lados opostos. Como participar dos eventos, das sessões de autógrafos, das viagens para divulgação do livro, das entrevistas diversas, das festas em que precisava estar presente, das visitas solicitadas pela alta sociedade e do próprio ato da escrita, tendo que atender às demandas dos três filhos, principalmente da filha pequena? De um lado, havia o ataque dos de fora: “Tenho dó de deixar os meus filhos sosinhos, porque o Juvenal expanda-os” (Jesus, *Casa...*, 138). Por outro, há o preconceito racial sofrido, ao tentar encontrar alguém para cuidar da casa e dos filhos, tendo em vista que o racismo estrutural, na década de 1960 no Brasil, demandava que a mulher negra deveria servir e não ser servida:

Levantei as 4 horas, lavei a cosinha, limpei o quintal, não tenho tempo para escrever. Os filhos brigam muito, não obedece-me. Fico nervosa, e a falta de ar reaparece. Tenho que cozinhar, porque os filhos não gostam da comida de Dona Maria, ela salga demais. Ela não bebe nos meus copos. Não come nos meus pratos. Tem nêjo de negro. É a necessidade que obriga-a trabalhar para mim. (Jesus, *Casa...*, p. 137).

Lélia Gonzalez, ao falar da mulher negra na sociedade brasileira pós-1964, registra que havia uma grande concentração de trabalhadoras negras em ocupações manuais rurais, fossem na agropecuária ou no extrativismo vegetal; quando não, em ocupações urbanas que se configuravam quase que essencialmente em prestações de serviços; o que se supõe fossem como empregadas domésticas. Para Gonzalez:

[...] se as transformações da sociedade brasileira nos últimos vinte anos favoreceram a mulher, não podemos deixar de ressaltar que essa forma de universalização abstrata encobre a realidade vivida, e duramente, pela *grande excluída* da modernização conservadora imposta pelos donos do poder do Brasil pós-1964: a mulher negra. É por aí que se estende, por exemplo, uma das contradições do movimento de mulheres no Brasil. Apesar de suas reivindicações e de suas conquistas, ele acaba por reproduzir aquilo que Hasenbalg sintetizou com felicidade: 'No registro que o Brasil tem de si mesmo o negro tende à condição de invisibilidade' (Gonzalez, p. 100).

A teórica do feminismo negro ressaltava essas questões no começo da década de 1975, muito antes do ano de 1960, quando Carolina Maria de Jesus escreve os diários que iriam ser compilados como *Casa de Alvenaria*, volume 1: *Osasco*. Então,

podemos ter uma ideia de como o racismo estrutural da época de Carolina colocava a mulher negra na base, como sujeito mais excluído por ser: mulher, negra e pobre. E isso implicava não ter escolaridade e muito menos condições econômicas para ascender socialmente.

Em uma carta-denúncia de 8 de fevereiro de 1984, o NZINGA-Coletivo de mulheres negras, citada como apêndice ao ensaio “Mulher negra”, de Gonzalez, dizia categoricamente que “numa sociedade onde o racismo e o sexismo, enquanto fortes sustentáculos da ideologia de dominação, fazem dos negros e das mulheres negra cidadãos de segunda classe, não é difícil visualizar a terrível carga de discriminação a que está sujeita a mulher negra” (Gonzalez, p. 109).

Por fim, temos Audálio na vida pessoal e profissional de Carolina Maria de Jesus. Audálio é um caso emblemático na vida da escritora. De que outro modo uma mulher negra, pobre, favelada e semianalfabeta, na década de 1960 no Brasil, poderia pretender ser escritora, exceto pelas mãos de alguém que a integrasse a sala de visita e conhecesse a alta sociedade da época, tendo com ela os contatos necessários? Na apresentação ao livro *Casa de Alvenaria: Diário de uma ex-favelada*, em 1961, Audálio Dantas, no texto intitulado “Casa de Alvenaria: história de uma ascensão social”, ele relata: “Um dia — era uma tarde de abril de 1958 — fui à favela do Canindé e quando cheguei lá encontrei uma revolução dentro de um barraco: eram as narrativas de uma negra chamada Carolina Maria de Jesus. A revolução tomou forma de livro e foi chamada 'Quarto de despejo'” (Dantas, “Casa...”, p. 5).

Em *Casa de Alvenaria*, volume 1-Osasco, a palavra-chave é Audálio. Ele próprio, neste mesmo ensaio de apresentação do livro de Carolina, reporta que, como personagem do livro, ela vai de anjo a demônio, conforme a espiritualidade de Carolina no momento da escrita.

Há erros de apreciação da autora em ambos os casos. Eu podia ser demônio a certa altura, só porque a aconselhei a não emprestar dinheiro a determinada pessoa ou por manifestar a minha opinião sobre um rapaz que vendeu o nome de Carolina para a propaganda de uma marca de sabão. Quase sempre, ao conhecer a realidade, Carolina voltava a ver-me com outros olhos e eu virava anjo. Está tudo aí, contado no seu jeito originalíssimo de dizer as coisas (Dantas, “Casa...”, p. 9).

Audálio Dantas não está de todo equivocado e isso já se mostra patente nos primeiros diários que constituem o livro *Casa de Alvenaria*, volume 1. É preciso assinalarmos que na edição que é publicada em 1961 pela Editora Paulo de Azevedo

Ltda., o livro se inicia com o diário de 5 de maio de 1960. Na edição da Companhia das Letras, de 2021, que utilizamos, ele começa com o diário de 30 de agosto de 1960, quando se dá a mudança do “quarto de despejo”, a favela, para a “sala de visita”, a primeira casa de alvenaria, que não chegava a ser uma casa, mas um quartinho à parte que era cômodo de uma casa de alvenaria.

Neste registro do cotidiano, Carolina relata a decepção diante da ausência de Audálio por conta da mudança e se questiona: “Será que ele queria que eu ficasse na favela?” (Jesus, *Casa...*, p. 32). No entanto, quando outros recriminam a ausência de Audálio, Carolina o defende: “o Audálio é sosinho para escrever e não tem tempo para arranjar uma casa para mim” (p. 35). Ela também adora a companhia dele: “eu não gosto de andar com ninguém, so com o Audalio porque, ele, é agradável [...]” (p. 34). Talvez agradável fosse uma maneira de dizer que se sentia segura por ser ele a única pessoa que conhecia para além da favela. Afinal, na “sala de visita” a presença negra como sujeito que ascende ou pretende ascender socialmente era algo raro à época e Audálio era aquele que a conduziria por esta jornada. A confiança nele era tanta que Carolina o encarregava de depositar seu dinheiro no banco que desejasse. Ele era seu porto seguro: “[Audálio] substituiu tudo que faltou-me na vida. O Audálio chegou no momento oportuno para salvar-me. Eu estava no meio do mar, lutando contra as ondas gigantescas que vae avolumando-se cada veez mais” (Jesus, *Casa...*, p. 58).

Audálio também era bom conselheiro. Pedia que Carolina não entrasse em conflitos com os favelados quando tivesse que ir à favela. Entretanto, em vários momentos seus conselhos eram abusivos, pois procurava determinar a vestimenta de Carolina e reprovava, às vezes, seu comportamento expansivo com relação aos homens. Ela tinha uma significativa “queda” pelo sexo masculino e isso acabou sendo publicado pelo jornalista David St. Clair da revista Time dos Estados Unidos. Carolina ficou indignada com a reportagem, quando a leu: “Ele disse que eu tive mais de 30 empregos, e que eu não parava nos empregos porque saía a noite para dormir com os homens” (Jesus, *Casa...*, p. 78). De certa forma, isso se tornava um aspecto negativo para o agente literário de Carolina que via nisso um perigo à divulgação da obra da autora: “Fiquei com dó do Audálio que via a sua obra desmoronando-se” (p. 85).

Embora a companhia de Audálio fosse agradável, ela também não dispensava a companhia de outros homens que, tal qual Audálio, fossem educados e refinados. Para outros homens menos refinados e que não alcançassem o critério Audálio, ela também não dispensava, bastava que fossem bonitos e atraentes. Essa fraqueza de Carolina, todavia, tornava-a suscetível a lesões financeiras quando, por exemplo, ela deu “1000,00 para o preto Roberto porque ele queria suicidar-se” (Jesus, *Casa...*, p. 71). Ou, no caso do “preto Rubens” que, para se livrar dele, Carolina

prometeu que lhe dar “4 mil Cruzeiros” (p. 77). Na escrita de Carolina, são quase sempre os homens pobres e pretos que são ressaltados como aproveitadores, diferente de Audálio que é visto como um homem virtuoso, pois recusa de Carolina “uma maquina portátil para escrever [...], porque a maquina custa quarenta mil cruzeiros” (p. 107).

O relacionamento com Audálio, no entanto, parecia ir além das questões relacionadas com a carreira de Carolina. Há momentos que imaginamos que eles compartilhavam a mesma cama e que eram amantes. Carolina faz questão de frisar que Audálio Dantas a respeita muito. “Ele diz que a nossa amizade deve ser platônica” (*Casa...*, p. 107). Os boatos, porém, de um possível relacionamento amoroso entre os dois eram permanentes.

Para Audálio Dantas, Carolina talvez não passasse de um bem-sucedido negócio, uma amizade querida ou, quem sabe, fosse difícil assumir o relacionamento com uma mulher negra na década de 1960. Afinal, a publicação de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre, tinha menos de trinta anos, então era recente, no Brasil, as seguintes palavras de Freyre: “a mulher morena tem sido a preferida dos portugueses para o amor, pelo menos para o amor físico” e prossegue: “'Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar' (pp. 71-72). Neste pensamento, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, há a preferência sexual pela mulata”. Pelo visto, Carolina está mais para Bertoleza do que para Rita Baiana. Já para Carolina, Audálio Dantas era seu “raio de sol” (Jesus, *Casa...*, p. 150). A metáfora pode levar a muitas interpretações, afinal um raio de sol pode iluminar um coração ou o caminho da ascensão social; ou os dois. Ou, pode queimar os dois, o coração e a ascensão social.

Como agente literário e orientador da carreira de Carolina Maria de Jesus, Audálio Dantas estava incumbido de levá-la para todos os lugares e eventos que dissessem respeito à divulgação da obra e da escritora. Carolina não dispensa na obra elogios ao falar deste atributo de Audálio: “Não gosto de viajar sem ele. Ele é tão iducado. E mêigo. Tem dia que odeio o Audálio. Tem dia que adoro-o. Odiando, ou adorando-o eu quero que ele vive vários anos. Se ele morrer o mundo inclina para mim” (Jesus, *Casa...*, p. 147). É clara a dependência profissional e econômica que Carolina tinha para com Audálio Dantas.

Em um ensaio, intitulado “Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus”, que antecede a obra *Casa de alvenaria* - volume 1, na edição da Companhia das Letras, Conceição Evaristo e a filha da escritora, Vera Eunice de Jesus expõem que Carolina se transfere para a “sala de visita” e, neste espaço, a obra que surge mostra:

as consequências de uma Carolina transformada em mercadoria, em um produto a ser exposto, em um bem de uso público, requisitado para as mais diferentes funções. Uma Carolina cuja presença era solicitada em reuniões políticas, religiosas e culturais; que recebia pedidos de auxílio financeiro, indicações para emprego. Nesse emaranhado de solicitações, havia também cumprimentos, inclusive da polícia política da época, por ocasião de seu aniversário. Essa condição foi percebida e registrada pela escritora nas páginas de *Casa de alvenaría*: ela se sentia usada e compreendia que tinha se tornado uma 'moeda de câmbio'. Repudiou muitas vezes o sucesso que estava alcançando, que não lhe permitia se entregar totalmente ao prazer da glória, porque se via impedida de fazer o que mais gostava, o que precisava para se aguentar, para dar sentido à sua vida: ler e escrever (Evaristo e Jesus, p. 11).

Carolina não conseguia entender as exigências do mercado editorial. Ela entendia do prazer de ler e escrever, da possibilidade de poder falar e ser ouvida, de mostrar a realidade de pessoas invisíveis para aquelas pessoas visíveis, porém cegas à realidade daqueles que servem à “sala de visita”, mendigando delas o básico para sobreviver. Ascender socialmente era uma forma de ser a porta-voz dos marginalizados, mas isso acaba sendo uma nova forma de marginalização ao se transformar em mercadoria e em suporte para uma bem encenada filantropia dos bem apessoados cidadãos e cidadãs da “sala de visita”.

Bourdieu, ao falar sobre o mercado de bens simbólicos, enfatiza:

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos. O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição — mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística — que se estabelece entre, de um lado, o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais ('o grande público') que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes ('o público cultivado') como nas demais classes sociais (Bourdieu, 2015, p. 105).

Em resumo, o teórico revela a divisão existente no campo de produção e de circulação de bens simbólicos, revelando em si uma cisão no que concerne à destinação destes bens. De um lado, aqueles que produzem para seus pares,

configurando-se aquilo que se denominou de Produção erudita. De outro, aqueles que produzem para o grande público. Neste tocante, é comum ouvirmos a terminologia “literatura de cultura de massa”, produzida por uma indústria cultural que visa abocanhar cada vez mais uma fatia maior do mercado editorial.

Carolina Maria de Jesus acaba sendo engolida pela indústria cultural que reduz não apenas sua obra, mas ela própria em mercadoria, em bem de consumo, principalmente por aqueles que querem ver sua imagem associada a uma ex-favelada que ascende socialmente graças a filantropia da “sala de visita”, desconsiderando a qualidade de sua escrita. A exigência de Audálio Dantas para que ela se concentre no gênero diário na produção de bens simbólicos indica a necessidade de demanda de um mercado que associa a imagem da escritora ao espaço de onde ela surge, a favela. Dessa forma, extrapolar o gênero diário para outros estilos literários seria renunciar à propaganda que manteria acesa a indústria cultural.

A escritora tinha consciência do que ela e sua obra significava para a filantropia da “sala de visita”. Para estas pessoas, Carolina se resumia à oportunidade de exercer a caridade sob os holofotes da mídia. E ela sabia disso, pois Carolina Maria de Jesus era uma pessoa altamente politizada, embora, nela, estivesse introjetado o discurso meritocrático de que é possível vencer quando há luta e esforço para isso, mesmo que ela se torne o exemplo vivo dessa impossibilidade. A obra de Carolina é, sem dúvida, um legado importante para a literatura brasileira não apenas como registro realista de uma sociedade desigual que, como tal, permanece, mas também como esteticamente singular, tendo em vista a capacidade da escritora de dialogar sobre diversos temas e dotada de uma linguagem que une o erudito ao popular. A obra é também um rico material de recursos metaficcional que desenvolve aos olhos do leitor ou leitora a feitura da obra e a vivência da escritora nesta indústria cultural.

Considerações finais

Com o sucesso no campo literário, Carolina encara a realidade de mudar de moradia, sair da favela e ir para uma Casa de Alvenaria. Logo, imaginava que ao mudar de lar sua vida seria outra, porém, a mudança física não determina todas as tensões emocionais, sociais ou morais que ela suporta, ainda que, haja transformação material, muitos dos problemas estruturais perduram. Tendo em vista que, após se tornar uma escritora renomada, Carolina continua sendo tratada com incerteza, vive situações de discriminação oculta. Com isso, as pessoas e a imprensa expõem dívidas inerentes, buscando quem ela agora é.

Morar em uma casa de alvenaria, símbolo de ascensão ou conquista, traz consigo incômodo, Carolina sente que, em certas ocasiões, ela se distancia da favela, em sentido comunicativo, afetivo, de pertencimento, recebe visitas de pessoas que procuram favores ou visibilidade, encontra-se pressionada pelas perspectivas alheias. Esse crescimento material não resolve a universalidade dos seus conflitos.

A obra *Casa de Alvenaria*, volume 1, comprova o descontentamento de Carolina Maria de Jesus diante das barreiras impostas à sua produção literária, especialmente pelo jornalista Audálio Dantas, que, embora tenha sido essencial para tirá-la da pobreza ao noticiar seus diários, também a estimulava a permanecer nesse gênero, mesmo quando ela ratificava o desejo de explorar outros campos da escrita, como a prosa ficcional, a dramaturgia e a poesia. Logo, essa relação desponta uma tensão entre gratidão e conflito. Por um lado, Carolina reconhece o valor de Audálio em sua trajetória; por outro, sente-se presa por expectativas externas e pelo modo como incidiu a ser tratada após alcançar notoriedade, muitas vezes com condescendência ou como uma figura exótica, e não como uma autora íntegra, capaz de transitar por múltiplas formas de expressão literária.

Neste trabalho, buscamos ratificar que a obra não apenas narra as transformações materiais na vida da escritora, porém, sobretudo, evidencia o impacto psicológico e emocional dessa mudança de espaço, resume o ingresso em um ambiente de aparente autoridade, mas também de penumbra, julgamento e desencanaie. Carolina, mesmo fora da favela, permanece a ocupar um lugar de fronteira, entre a reconhecimento e o preconceito, por entre a visibilidade e a exclusão.

Sendo assim, percebemos que as “turbulências” de estar na sala de visita não se reduzem à experiência individual da autora, mas expõem um fenômeno coletivo; a dificuldade histórica da população negra e periférica em ser integralmente aceita nos espaços de prestígio e decisão. *Casa de Alvenaria* amplia o modelo literário e político de Carolina Maria de Jesus, consolidando sua escrita como um instrumento de acusação, afirmação emblemática e crítica social.

Referências

- Bordieu, Pierre. “O mercado de bens simbólicos.” *A economia das trocas simbólicas*, vários tradutores, São Paulo Perspectiva, 2015.
- Dalcastagnè, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado*. Vinhedo, Editora Horizonte / Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- Dalcastagnè, Regina. *Carolina Maria de Jesus: Uma voz insubmissa na literatura brasileira*. Brasília, FUNAG / Instituto Guimarães Rosa, 2023.
- Dantas, Audálio. “A atualidade do mundo de Carolina.” 1993. Jesus, *Quarto de despejo*, pp. 201-203.

Dantas, Audálio. “*Casa de alvenaria: história de uma ascensão social.*” Jesus, *Casa de Alvenaria*, pp. 5-10.

Evaristo, Conceição, e Vera Eunice de Jesus. “Outras letras: tramas e sentidos da escrita de Carolina Maria de Jesus.” Jesus, *Casa de Alvenaria*, pp. 9-23.

Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed., tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 48ª ed., São Paulo, Global, 2003.

Gonzalez, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Organização de Flávia Rios e Márcia Lima, Rio de Janeiro, Zahar, 2020.

Jacino, Ramatis. *O Trabalho do negro livre na cidade de São Paulo: 1872-1890*. Orientação da Profa. Dra. Vera Lúcia Amaral Felini, 2006. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Econômica, dissertação de mestrado. *Universidade de São Paulo*, https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-06072007-104911/publico/TESE_JACINO_RAMATIS.pdf. Acesso: 28 set. 2023.

Jesus, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*. Vol. 1: *Osasco*, São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

Jesus, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*. 1960. Edição comemorativa, São Paulo, Ática, 2020.

Kilomba, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira, Rio de Janeiro, Cobogó, 2019.

Palma, Daniela. “Declarações enquadradas de corpos 'vadios': leitura de um arquivo de repressão policial à prostituição de travestis.” *Alfa: Revista de Linguística* (São Paulo), n.º 67, 2023. *SciELO*, <https://www.scielo.br/j/alfa/a/tbNMScMVLLnSnDWQcCwBvPg/?lang=pt#:~:text=Durante%20a%20ditadura%20militar%2C%20a,social%2C%20existiam%20inclusive%20delegacias%20especializadas>. Acesso: 28 set. 2025.

Said, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução do inglês por Rosaura Eichenberg, São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Vogt, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual (*O quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus).” 1983. Jesus, *Quarto de despejo*, pp. 191-199.

Woolf, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glaucio Mattoso, São Paulo, Tordesilhas, 2014.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

Pseudo-subversão feminina em *O escravo*, de Carolina Maria de Jesus

Pseudosubversión femenina en *O escravo*, de Carolina Maria de Jesus

Pseudo-subversion by women in *O escravo*, by Carolina Maria de Jesus

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Ângela Viana de Sousa Silva¹
Instituto Federal do Piauí, Brasil
angela20241004276@alu.uern.br

Eliana Pereira de Carvalho²
Universidade Estadual do Piauí, Brasil
elianapereira@pcs.uespi.br

Resumo: Carolina Maria de Jesus foi uma escritora que denunciou, em seus textos, as discriminações raciais, sociais e tantas outras desigualdades destinadas às pessoas que sobreviveram/sobrevivem com a miséria e às margens da sociedade. Ainda que ela determine os espaços físicos em suas obras, o contexto no qual insere suas personagens se conecta a perfis sociais que conviveram com a autora inspirando e/ou moldando o processo de construção, ao mesmo tempo, da autora e da escrita. Para compreender como se deu esse processo, este artigo tem como objetivo investigar a construção das personagens em *O escravo*, romance inédito publicado em 2023. Nele discutiremos sobre as disputas travadas pelas personagens femininas em locais marcados pela colonialidade de poder. Esta pesquisa será conduzida por perspectivas pós(des)-coloniais alicerçadas em Quijano, Bhabha, Collins, Figueiredo. Ao fim destas discussões, concluímos que a escritora, por meio das personagens femininas, subverte o sistema patriarcal e se apresenta como um modelo de resistência, rompendo com o silêncio a ela imposto, ao mesmo tempo em que produzia uma narrativa desconstrutiva de práticas universalizadas e eurocêntricas, exigindo para si o conhecimento e uma experiência de vida que desafiaram o cânone literário dominante de uma escrita romanesca urbanizada, centralizada e embranquecida.

1. Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras (Doutorado) da Universidade do Estado Rio Grande do Norte, Brasil. Mestre em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Estadual do Rio Grande do Norte (UERN). Professora da Educação Técnica e Tecnológica (IFPI). ORCID: 0000-0001-7526-3743

2. Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), campus CAMEAM, em Pau dos Ferros-RN. Mestre em Letras, concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí. Professora Adjunta da Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e professora da Educação Básica pela SEDUC-PI. ORCID: 0000-0002-8974-2400

Palavras-chave: literatura negra brasileira; Carolina Maria de Jesus; colonialidade e representação literária; revisão crítica.

Resumen: Carolina María de Jesús fue una escritora que denunció, en sus textos, las discriminaciones raciales, sociales y tantas otras desigualdades destinadas a las personas que sobrevivieron/sobreviven con la miseria y a los márgenes de la sociedad. Aunque ella determina los espacios físicos en sus obras, el contexto en el cual inserta a sus personajes se conecta a perfiles sociales que convivieron con la autora inspirando y/o moldeando el proceso de construcción, al mismo tiempo, de la autora y de la escritura. Para comprender cómo se dio ese proceso, este artículo tiene como objetivo investigar la construcción de los personajes en *O escravo*, novela inédita publicada en 2023. En él discutiremos sobre las disputas trabadas por los personajes femeninos en locales marcados por la colonialidad del poder. Esta investigación será conducida por perspectivas pos(de)coloniales fundamentadas en Quijano, Bhabha, Collins, Figueiredo. Al final de estas discusiones, concluimos que la escritora, por medio de los personajes femeninos, subvierte el sistema patriarcal y se presenta como un modelo de resistencia, rompiendo con el silencio a ella impuesto, al mismo tiempo que producía una narrativa deconstructiva de prácticas universalizadas y eurocéntricas, exigiendo para sí el conocimiento y una experiencia de vida que desafiaron el canon literario dominante de una escritura novelística urbanizada, centralizada y emblanquecida.

Palabras clave: literatura negra brasileña; Carolina Maria de Jesus; colonialidad y representación literaria; revisión crítica.

Abstract: Carolina Maria de Jesus was a writer who denounced, in her texts, racial discriminations, social inequalities, and so many other disparities faced by people who survived/survive in misery and on the margins of society. Although she defines the physical spaces in her works, the context in which she places her characters connects to social profiles that coexisted with the author, inspiring and/or shaping the process of construction of both the author and her writing. To understand how this process occurred, this article aims to investigate the construction of characters in *O escravo*, an unpublished novel published in 2023. It discusses the disputes waged by female characters in places marked by the coloniality of power. This research is conducted through post(de)colonial perspectives grounded in Quijano, Bhabha, Collins, and Figueiredo. In the end, we conclude that the writer, through her female characters, subverts the patriarchal system and presents herself as a model of resistance, breaking the silence imposed on her while producing a deconstructive narrative of universalized and Eurocentric practices, demanding for herself knowledge and life experiences that challenged the dominant literary canon of urbanized, centralized, and whitened novelistic writing.

Keywords: Brazilian black literature; Carolina Maria de Jesus; coloniality and literary representation, Critical review.

A escritora e sua diversidade literária

Carolina Maria de Jesus (1914-1977) ficou conhecida por relatar, em seus diários, romances, contos e provérbios as desigualdades sociais que fazem parte da vida daqueles que estão às margens da sociedade sem acesso à escola, ao lazer, a uma profissão digna, a uma alimentação saudável e, por essa razão, são lançados à própria sorte. A fome talvez seja o selo que certifica a escritora como aquela que lutava, diariamente, pelo “pão de cada dia” para sobreviver, assim como era a principal fonte de inspiração para a sua escrita.

Na escrita de Carolina, o impacto social e político ultrapassa o gênero relato ao se transformar em literatura de testemunho, ao passo que “inscreveu, pela primeira vez, a voz da mulher negra em primeira pessoa, até então invisibilizada na literatura brasileira” (Figueiredo, p. 13), narrando com detalhes as condições de vida dos moradores da favela, evidenciando fragmentações e desigualdades na sociedade brasileira. As ações de Carolina ganharam visibilidade porque ela foi capaz de romper, na década de 1960, com o silêncio imposto às mulheres negras na literatura ao registrar sua experiência como mulher negra, mãe solo e catadora de papel. Com isso, transformou sua vida a partir da “escrivência” (Evaristo, p.), reivindicando não só para si, como para todas as mulheres negras o direito à palavra e à reflexão filosófica, abrindo assim caminhos para escritoras que se encontravam em condições semelhantes à dela.

Quarto de despejo: diário de uma favelada (1960), sua obra mais conhecida nacional e internacionalmente, instaura à escritora um legado e um reconhecimento atemporal. Seu *Diário* (1960) foi traduzido em vários idiomas e publicado em diversos países, permitindo à autora uma projeção internacional e transmitindo a todos a ação transformadora da escrita, que pode atuar, também, como ferramenta de resistência. Suas reflexões literárias, ainda que contraditórias, apresentam identidades fragmentadas que resistem ao sistema de opressões de uma estrutura capitalista patriarcal e racista.

Quanto à escrita de Carolina Maria de Jesus ser ou não literária, consideraremos a perspectiva de Terry Eagleton. Ele define literatura como “escrita imaginativa, no sentido de ficção” (*Teoria...*, p. 1), empregada de forma peculiar. Afirma também, ser a literatura “uma reflexão sobre a realidade social [...] podendo ser tanto uma questão daquilo que as pessoas fazem com a escrita como aquilo que a escrita faz com as pessoas” (*Teoria...*, p. 22). A partir de tal definição, o autor deixa claro a não praticidade da literatura e de sua referência apenas ao estado geral das coisas, não podendo, portanto, ser definida de forma objetiva. Assim sendo, a

literariedade de um texto não se encontra apenas no texto em si, em suas origens nem nas intenções do autor, mas também, e principalmente, na forma como esse texto será interpretado por cada sujeito.

Com os diários *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada* (1961), *Diário de Bitita* (1986), *Meu estranho diário* (1996), Carolina Maria de Jesus fez uma representação da favela como cenário marginalizado onde a fome, a precariedade, o abandono e a exclusão social são elementos transformados em revolta, denúncia e crítica social, como também demonstrou a hostilidade dos que habitam a “sala de visita”. Este é o termo que a autora usa para denominar aqueles que vivem na cidade e que se sentem incomodados quando os das favelas conseguem adentrar tal espaço, como foi o caso de Carolina Maria de Jesus, após a publicação e popularidade do livro *Quarto de despejo* (1960).

As primeiras pesquisas sobre a vida e obra de Carolina Maria de Jesus foram feitas de forma colaborativa pelo brasilianista Robert M. Levine e pelo historiador José Carlos Sebe Bom Meihy. *Meu estranho diário* (1986), *Antologia pessoal* (1996) e *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus* (2015) apresentam resultados de seus esforços e dedicação para investigar como se deu o processo de escrita literária de Carolina por meio de entrevistas realizadas com pessoas que tinham relações de convivência com a escritora. Esses textos contribuem para análises englobando tanto os textos quanto a escritora e suas diferentes manifestações comportamentais.

A análise que iniciaremos tem como objeto de investigação *O escravo* (2023), publicação mais recente de um romance escrito por Carolina Maria de Jesus. Nosso objetivo é discutir sobre as disputas travadas pelas personagens femininas em locais marcados pela colonialidade de poder, conceito cunhado pelo sociólogo peruano Anibal Quijano. Esse termo se associa ao colonialismo, fenômeno que se originou juntamente com o de modernidade, advindo da centralidade mundial em torno da Europa, dotada, segundo os europeus, da racionalidade capaz de alçar o mundo à maioria. A modernidade concentra-se na dominação da Europa que, para justificar a sua dominação sobre os não-europeus, estabeleceu uma falaciosa justificativa, a ideia de raça. Com isso, a hierarquização das raças se torna a forma como a Europa irá subjugar outros povos, colonizando-os e escravizando-os em nome de uma missão civilizatória, cujo desenvolvimento e progresso era exclusivo dos europeus.

Antes de nos determos nas personagens femininas da obra *O escravo* (2023), de Carolina Maria de Jesus, verificando como a colonialidade de poder se conecta com tais personagens, revelando as estruturas raciais e patriarcais remanescentes do colonialismo europeu, falaremos um pouco sobre a obra analisada, trazendo consigo

a segregação social e o encarceramento dos personagens, em especial do personagem Renato. Para uma melhor compreensão da obra, faremos a decomposição do livro em tópicos explicativo-teóricos.

O escravo, a obra

Publicado em 2023, pela Editora Companhia das Letras, o romance foi retirado dos manuscritos originais e sua escrita mantém-se inalterada, conservando todos os estilos literários da escritora. É considerado por Denise Carrascosa (2023) um romance proverbial, gênero textual inaugurado por Carolina Maria de Jesus, que se faz presente em todas as suas produções.

Organizado pelo *Conselho Editorial*, a obra foi coordenada por Conceição Evaristo e Vera Eunice de Jesus (filha de Carolina), com prefácio de Denise Carrascosa e posfácio de Fernanda Silva e Sousa. A nota sobre a edição se inicia justificando que “a publicação do romance amplia para pesquisadores e pesquisadoras e para o público em geral o projeto literário de Carolina Maria de Jesus, uma autora múltipla, que por anos ocupou o imaginário de leitoras e leitores pela via única dos diários” (Jesus, p. 7).

É importante ressaltar que esse projeto traçado por Carolina Maria de Jesus foi negado pela crítica literária por um longo período, ainda que em cada romance ela tenha desenhado personagens planas ou redondas, que contribuem para a evolução da narrativa. Essa evolução é perceptível a partir do momento em que algumas personagens invertem essa classificação, comprovada a partir das representações de Renato, de Rosa e de Marina. Para Angélica Soares,

As personagens de uma narrativa, segundo E. M. Forster, podem ser caracterizadas apenas por um traço básico e cortar-se sempre da mesma maneira (personagens planas ou desenhadas, que tendem à caricatura ou se tornam tipos) ou podem ter seu retrato e sua atuação complementados e modificados no decorrer da narrativa (personagens redondas ou modeladas) (p. 49).

O título do romance sugere a escravidão de um homem em si. Mas quem seria esse escravo tão merecedor da atenção de Carolina Maria de Jesus, uma vez que para ela, apenas o Sócrates Africano – seu avô – foi digno de sua admiração e respeito? Essa resposta só será possível com a leitura do romance, que inicia narrando a história de dois primos que se apaixonam e fazem juras de amor eterno.

Na trama, Pedro e Rosa, que aparece já falecida no início, possuem cinco filhos: Roberto e Maria Helena, além de outras três irmãs menores³. Maria Helena se casa com Raul que concebem Rosa como filha. O nome provavelmente é uma homenagem a avó falecida. Roberto, por sua vez, casa-se com Maria Emília e os dois vão conceber Renato como filho. Renato e Rosa, protagonistas do romance, são, portanto, primos. Adiante, Marina e Joel aparecem na trama e nas vidas de Renato e Rosa, respectivamente.

O escravo (2023) narra a história de dois primos que se apaixonam na infância, fazem promessas de se casarem e constituírem uma família feliz, porém há uma desigualdade social no meio do caminho, pois, Renato, protagonista do romance, pertence a uma família abastada liderada e dominada por sua mãe Maria Emilia. A relação entre mãe e filho remete a padrões valorizados por Carolina ao mesmo tempo em que apresenta as fragilidades que habitam o homem, gênero considerado superior aos demais por ser caracterizado como forte, ágil e, moralmente ético em suas decisões e ações.

Em seu livro *A crise da masculinidade: Anatomia de um mito persistente*, Francis Dupuis-Déri, ao discutir sobre a masculinidade ao longo das décadas, afirma que

um consenso nos estudos sobre masculinidades produzidos no Brasil é o de que um determinado tipo de masculinidade, heteronormativa hegemônica, funcionaria como a configuração atual da prática que legitimaria a posição dominante dos homens na sociedade e que tenderia a justificar a subordinação das mulheres e de outras formas marginalizadas de ser e de estar homem (p. 18).

Ao longo da narrativa, seremos induzidos a acreditar que Renato é um decidido. Mas, na verdade, estamos sendo enganados majestosamente. Renato, que inicia o romance como um homem fiel a seus princípios, passa a ter os princípios da mãe como justificativa para mudanças de atitudes inesperadas, que afetam todas as demais personagens femininas. Com essa nova identidade, a fragilidade masculina será evidenciada pela autora sem deixar escapar nenhum detalhe acerca da condição do homem quando ele deixa de ser dominante e passa a ser dominado. Essa nova postura se apresenta quando a personagem masculina foge da realidade por não conseguir lidar com os conflitos.

O romance se inicia descrevendo as angústias de Maria Helena, que tem seu curso de vida modificado por causa da morte de sua mãe, Rosa. Prestes a fazer

3. As três irmãs aqui mencionadas não ganham destaque no romance e as narrativas quanto suas ações são desconexas.

quinze anos, a moça teve que interromper seus estudos para assumir responsabilidades, antes atribuídas à sua mãe, como cuidar dos três irmãos mais novos,⁴ da casa e da alimentação da família, ainda que não soubesse cozinhar. Era repreendida pelo pai, Pedro, que endividado, não admitia jogar comida fora por excesso de sal. Roberto, irmão de Rosa, também não pode sequenciar seus estudos porque precisou trabalhar.

As dificuldades enfrentadas pela família são superadas pela dedicação de Maria Helena, que realiza as atividades domésticas com perfeição e pela integridade de Pedro e de Roberto, que mantém o lar, financeiramente. Em uma conversa com seu pai, Pedro confessa:

— Sabe papae, eu estou tão contente com a minha vida! Tem pessoas que acha o mundo ruim. Mas, eu sinto não poder dizer o mesmo! Sabe papae! O que auxilia um homem vencer na vida não é a sorte como pensam muitas pessoas. Na minha opinião, o que auxilia o homem é a integridade⁵ (Jesus, p. 33).

Integridade é um dos valores presentes nas personagens que sofrem com as desigualdades sociais e que precisam se perseverar na vida honestamente. Em resposta ao filho, Pedro faz um elogio reforçando o que ele disse: “— Muito bem meu filho! A integridade é uma escada que conduziu o homem até o ultimo andar do céu” (Jesus, p. 33). Para Carolina, ser pobre não é um problema quando ideias e ações nobres conduzem as pessoas, assim como o sofrimento é necessário para se alcançar o sucesso desejado.

Em situações de sofrimentos, desigualdades, injustiças, discriminações e tantas outras que presenciamos em *O escravo* (2023), a autora utiliza um jogo de palavras semelhante a conselhos, orientações de como ser resiliente perante as oportunidades proporcionadas pela vida. Ela também condena aqueles que possuem a capacidade de fingir para alcançar seus objetivos, como fez Maria Emilia ao se apresentar doce e meiga à família de Roberto – presenteando as futuras cunhadas – antes de se casar com ele – e arrogante depois do nascimento de Renato:

Roberto pretendia convidar o seu pae para ser o padrinho de Renato. Não manifestou-se porque sabia que Maria Emilia ia protestar. [...] Maria Emilia não dispunha de tempo para ir visitar o seu pae. O seu nucleo era outro. Dava preferências aos ricos. Compareceu ao casamento de Helena com Raul por formalidade. Demorou o menos possivel (Jesus, p. 37).

4. Essa informação é contraditória, pois no início da narrativa foram informados cinco filhos, sendo Maria Helena, a filha mais velha.

5. As citações utilizadas neste artigo estão de acordo os registros presentes nos manuscritos do romance *O escravo* (2023). A escrita de Carolina Maria de Jesus difere da norma padrão da língua portuguesa do Brasil.

Considerando a afirmação feita por Levine (2015) acerca da escrita maniqueísta de Carolina Maria Jesus, a citação transcrita acima nos insere em um dos extremos que há no romance: o núcleo das pessoas ricas que caracterizam a burguesia sem refinamento” (p. 44). O outro extremo será identificado por aqueles que se conformam com o pouco ou com o nada que tem e ainda agradecem a vida simplista que levam. O elo que liga os dois núcleos centra-se na atuação, ao que tudo nos leva a crer, do Sócrates Africano, avô de Carolina, representado pelo senhor Pedro, avô de Renato e de Rosa e confirmado a partir do diálogo entre Renato e Maria Emilia.

— O vovô é tão bom! Recebe-me tão bem. E eu, não pretendo dêixar de vir aqui. A nossa amisade não pode côartar-se. É por seu intermédio que eu estou no mundo. O vovo é nosso tronco. O vovô envelheceu sem transviar-se. E eu pretendo trata-lo bem porque sou o seu unico néto. Ele tem tanta experiência de vida e eu gosto de ouvi-lo falar do seu passado. Maria Emilia, olhou o seu sogro com desdem e disse: — Tambem nesta idade, quem não conseguiu fortuna deve ter conseguido sapiência (Jesus, p. 41).

A admiração que Renato tem pelo avô é motivo de discórdia entre ele e seu pai, Roberto. Ao afirmar que quer ser como o avô, dono do seu lar e não se casar com mulher rica, porque ela predomina, o pai entende como uma advertência, que chegou muito tarde, pois,

Se você está recriminando-me eu era insensato quando casei. Os incientes, são os que erram na vida. Eu não tinha noção de que a mulher rica prevalece. Fitou o rôsto jovem de seu filho. Você ha de classificar-me um fraco. Quando um homem casa com uma mulher atrabiliaria ritira a sua imagem do pensamento, e vae vivendo com ela, por formalidade (Jesus, p. 43).

Roberto não consegue e não quer contrariar sua esposa, ainda que estivesse cansado da vida de diretas e de indiretas. Constantemente questionava a sua existência no mundo e desistiu facilmente de sua família, porque pertencia a uma classe diferente classificada por Maria Emilia como “antagónica e chumbo, vis-a vis com o diamante” (Jesus, p. 44). Com Renato não foi diferente. O afeto que possuía pela família paterna e pela simplicidade em que eles vivem é rejeitado por sua mãe. O casamento com Rosa, sua prima, não acontecerá, pois, as promessas feitas a ela por ele, Renato, não serão cumpridas.

Sabendo das intenções de Renato para com Rosa, Maria Emilia busca formas para desqualificá-la diante do filho ao ironizar a ocasião em que a sobrinha ganhou um lindo casaco: “Também você para possuir um casaco, so assim. Porque é uma funcionária. O que ganha não dá. E pelo que vejo você aspira infiltrar-se na sociedade. E porisso fica farêjando o rosto de Renato (Jesus, p. 46). As palavras de

sua tia soaram como uma ameaça à sua união com Renato, uma vez que ela, Rosa, “queria levar uma vida decente, isenta de sacrifícios. E se eu me casasse, com o Renato? Os meus desejos havia de ser concretizado” (p. 47). Para evitar a união dos primos, Maria Emilia atrasou as mesadas que dava ao filho, pois sabia que ele a dividia com Rosa.

A relação mãe e filho foi ficando cada vez mais tensa por causa das imposições estabelecidas por Maria Emilia a Renato. Em uma das tantas discussões entre os dois, o filho confessa “ando tão nervoso que estou com vontade de arranjar um emprego, e residir numa pensão, e estudar a noite. Tem hora que eu chego a invejar a vida dos orfos” (p. 56), mas a atuação frágil de sua mãe é levada em consideração por ele, que sai de casa e retorna feliz porque foi aprovado em todas as matérias e foi elogiado pelo professor e por ter realizado um dos desejos de sua mãe: formar-se médico.⁶

Agora formado, em mais uma discussão com sua mãe, Renato informa que começa a “antepatizar com esta casa. Porque a senhora interfere-se em tudo tenho a impressão que sou acionado. Estamos na época dos motores e a senhora e um motor nos impelindo” (p. 61). Ele está certo, pois a escolhida para se casar com ele foi a arquimilionária Marina, “da alta sociedade. Seu pae tem varios edificios.”⁷ Não é pelada igual a sua prima” (p. 48). Marina contribuirá para a progressão da narrativa, tornando-se o oposto de Rosa, que vive idealizando um futuro ao lado de Renato. É possível compreender *O escravo* (2023), sob a perspectiva de Silviano Santiago, como o abandono de uma escrita literária linear para compreendê-la como uma necessidade de evidenciar a inversão de valores “que definem os grupos em oposição e, talvez, questionar o próprio conceito de superioridade” (p. 10), muito valorizado e sempre associado a bens materiais e monetários.

O domínio de Maria Emilia retoma não só o domínio do colonizador, mas também a necessidade de inferiorizar aqueles que não possuem moeda de troca e aceitam a sua condição de subalternização. Tais impressões podem ser interpretadas como a imitação da realidade da autora transformadas, parcialmente, em romance, sendo ela a dominada. E qual seria, nesse contexto, o papel de Carolina Maria de Jesus como uma artista que deveria se manter fiel à escrita dos *Diários*?

Não temos respostas para tal questionamento, porém, sabemos que a escritora em discussão rompeu com a determinação de uma escrita única e produziu textos diversos. Ressalta-se que esse atravessamento não foi positivo aos olhos dos predominadores. Ela saiu do espaço a ela determinado e invadiu outros de seus desejos.

6. Renato não se forma em médico, mas em farmacêutico.

7. Não há, no romance, referências sobre o pai de Marina, somente sua mãe é mencionada em várias passagens.

Assim, acreditamos que os romances da autora seriam a voz da subalterna que não pôde falar quando quis, mas que fala hoje pela força e pela abrangência de suas palavras escritas em folhas avulsas – recolhidas do lixo – e hoje, impressas em folhas brancas de algumas editoras.

N'*O escravo* (2023) o patriarcado cede lugar ao matriarcado. A figura feminina será determinante do início ao fim. De Maria Helena a Maria Emília; de Rosa a Marina, essas mulheres, esféricas ou planas, conduzem as tramas e os dramas vivenciados pelas personagens masculinas, anulando suas forças de controle econômico e social, revelando que “as formas de rebelião e mobilização popular são frequentemente mais subversivas e transgressivas quando criadas através de prática culturais oposicionais” (Bhabha, p. 44). Ousamos afirmar que essa interpretação sugere persuadir ao leitor a refletir conforme Culler (p. 69), que “o sentido de obra é simultaneamente uma experiência de um sujeito e de uma propriedade do texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, no texto, tentamos compreender”.

Maria Helena, Maria Emilia e Rosa: modelos de mulheres perfeitas?

Maria Helena e Rosa se opõem a Maria Emília e Marina não só nas atitudes. Elas são submissas e buscam seguir, obedientemente, às ordens e modelos sociais já estabelecidos para o gênero feminino. Claramente, Maria Helena imita ações realizadas por sua mãe e a tem como modelo a ser seguido. E, o que sabemos sobre a mãe de Maria Helena são proferidas por seu pai em uma conversa com seu filho, Roberto, quando este informa que irá se casar.

A tempos eu disse isto, referindo na tua mãe. E a mulher que entrar na vida de um homem, deve entrar igual um anjo. Porque entrar igual ao diabo, não da certo. O meu lar foi um lar tranquilo, tua mãe, presou-me. Não pôis outro homem por cima de mim. Quando eu casei, eu era indolente. Depois eu fui percebendo que a tua mãe era bôa, comecei trabalhar com denodo e assiduidade. As sugestões para comprar algo, partia de mim. Porque a tua mãe, não era exigente. A sua mãe não escravizou-me (Jesus, p. 33).

— Eu gosto da minha filha! Ela é a copia fiel de minha saudosa esposa. Ela não sabia protestar. Obedecia-me sempre. Ela nunca respondeu-me. Presava os meus desejos. Estava sempre contente. Demonstrando que apréciava a minha companhia (Jesus, p. 35).

Essa visão está diretamente entrelaçada à crença da escritora de que, cabe à mulher edificar seu lar. Dessa forma, naturalmente, ela deve possuir habilidades domésticas como cozinhar e cuidar, com muita dedicação do lar, do marido e dos filhos do casal. Assim, foi a mulher de senhor Pedro, sua filha Maria Helena e assim

será, sua neta Rosa. Todas elas sem exigências. Todas elas representam, no romance, a estrutura sólida da constituição da família nuclear. E Rosa não tem outro propósito para a vida que não seja o casamento com seu primo Renato.

— Eu sonhei que você estava colocando aliança no meu dedo. E eu, fiquei tão contente, quando eu ia dar-te um bêijo despertei. — O teu sonho vae realizar! Se te da prazer ser minha esposa! — É claro que eu quero-te para sempre. Mas, o nosso desejo não vae realizar. Porque eu ouvi dizer que quando sonhamos que estamos recebendo aliança do homem amado ele nunca nos conduzirà aos pés do altar (Jesus, p. 64).

Desejo, superstição e decepção se unem nos sonhos de Rosa. Ela sabe que o amor entre os dois não será suficiente para que o casamento aconteça. Alguns fatores contribuem para isso. Primeiro, o amor entre os primos surgiu na infância. O afeto sela um amor idealizado e valorizado a partir de comportamentos modelados para as mulheres, que devem ter como objetivo servir ao marido e obter “formação profissional” para isso, como estudar corte e costura.

Renato e Rosa são leais um ao outro. Entretanto, a configuração amorosa que Carolina Maria de Jesus insere em Rosa não é estática, pois ela, ao representar outras mulheres “é induzida a pensar e agir em favor dos dominadores. [...] não age de forma livre e consciente, age sob o efeito das formas prescritas pelo poder, disseminadas e inscritas em seus corpos (Figueiredo, p. 19). Essa afirmação está materializada pelas vozes masculinas e femininas. Acrescenta-se as essas vozes a certeza de uma recompensa, se tudo for realizado seguindo as normas estabelecidas moral e socialmente.

— Domingo eu venho almoçar aqui, e você é que vae preparar o almoço. Quero ver se voce sabe cosinhar. Depôis que eu me formar pretendo casar-me com você e quero ir conhecendo tuas habilidades. Um homem sabendo que a mulher que ele vae casar-se é caprichósa, ele em vez de dar-lhe um chalé, da-lhe, um palaçete (Jesus, p. 42).

O palacete prometido é o desejado por Rosa. Desejo que não será concretizado, ainda que todos saibam que Renato propaga a informação de que está noivo de Rosa e que se casará com ela quando montar seu consultório. Essa informação causa cólera em Maria Emilia por acreditar que seu filho “é acanhado e timido. Tem reção de namorar outra môca e apegou-se na prima porque a amizade de vocês vem da infancia. Com ela você se expande” (Jesus, p. 67). A ideia fixa de Renato faz com sua mãe tome atitudes protetivas contra Rosa e sua família.

Carolina Maria de Jesus não se cansa de apresentar as oposições entre as duas famílias. Renato consegue fazer essa demonstração de forma muito assertiva. É por

meio dele que as características entre o bem (Maria Helena) e o mal (Maria Emilia) são identificados. Para o núcleo de Maria Helena, a harmonia e o bem-estar se fazem presentes porque são submissos, obedientes e incapazes de ascender socialmente. Para o núcleo de Maria Emilia o que importa é poder e o sucesso profissional, que só será possível se Renato casar-se com Marina.

No contexto familiar ficcionado por Carolina, entendemos as intenções de Maria Emilia e até concordamos que ela queira o melhor para o seu filho. Entretanto, esse “querer bem”, tende a excluir as pessoas com quem ele gosta de estar e coisas que gosta de fazer. As ações de Maria Emilia contribuem para a ausência de afeto de Renato por ela, fortalecendo ainda mais os sentimentos dele por sua tia, Maria Helena.

— Você já jantou-se?

— Já. Na casa da titia. Ela prepara uma refeição com tanta rapidês que me da a impressão que ela é deçendente de relampago. Para mim, ela, é uma mulher de ferro. Muito diferente das mulheres de porcelanas que eu vêjo por aí. Ela, está sempre alegre. É porisso que o tio Raul não envelheçe. Ele não sabe o que é tristêza! — Eu guardei janta para você. — Atalhou Dona Maria Emilia para por um ponto final nos êlogios de Renato referindo-se na tia. Pensou: Ela, é quem ocupa lugar proeminente no coração do meu filho. Mas ele, é meu filho, ele, tem que gostar e de mim que sou sua mãe (Jesus, pp. 67-68).

Consciente de que não possui o afeto do filho, Maria Emilia tenta alertá-lo de que a tia o agrada porque reconhece que ele “é uma isca de ouro” e possui bens materiais, além de ser único herdeiro de uma família rica. É impossível não perceber a contradição de Carolina Maria de Jesus quanto à constituição das personagens femininas no romance em análise. A condição social de cada uma é o que define seu caráter.

A importância da mulher como mãe e como modelo de mulher perfeita é descrito por Carolina seguindo suas experiências maternas, exercidas tanto pela maternagem como pela maternidade. Em seu contexto, ser mãe foi realidade, mas a maternagem não surgiu como instinto, mas como um trabalho que demanda tempo, atenção e afeto, pois lança aos filhos e às crianças de sua comunidade o olhar amoroso. De acordo com Emidio o ideal da maternidade é condicionado à mulher desde o princípio da humanidade e permanece até hoje nos mais diferentes tipos de sociedade. Esse ideal é perceptível tanto em Maria Helena, como em Maria Emilia e em Rosa.

Patrícia Hill Collins afirma que durante o processo de escravização

a maternidade como instituição tem um papel especial na transmissão de valores às crianças quanto a seu devido lugar. Por um lado, as mães podem alimentar a opressão de suas filhas e seus filhos se os ensinar a acreditar na sua própria inferioridade. Por outro, a relação entre mães e filhos pode servir como esfera privada na qual se aprendem culturas e formas cotidianas de resistência (p. 108).

O pensamento de Collins corrobora com algumas das pesquisas relacionadas ao feminismo negro, onde se localiza Carolina Maria de Jesus, apontando que, sob regimes escravistas e pós-escravistas, mulheres negras acumularam não só a função de mãe, mas também de cuidadoras de seus filhos e dos filhos de outras mulheres em condições de abuso e de desumanização.

O distanciamento que havia entre Renato e Maria Emilia fez com que a casa de Maria Helena fosse o porto seguro para Renato. Era lá que ele recebia os amigos. Apresentou Joel à família do avô. Joel, por sua vez, fez da família do senhor Pedro, a sua família e passou a visitá-la todos os dias.

- Passei uma tarde agradável na casa de tua tia. Que mulher prestimosa! Ela vae lavar as minhas roupas. A tua noiva é um amôr! Da para perceber que você vae ser feliz. Posso ir no seu carro para a escola?
- Pode! Eles fôram conversando. Joel dizia:
- Conhecendo tua tia, fiquei reanimado. Gostei do teu avô. Com suas barbas nívias sua cabeça reluzente pela ausência dos cabelos. O teu tio é tão calmo, está sempre sorrindo, parece que não conhece aborrecimentos na vida.
- Eu sêi, eu sei. Atalhou Renato, a vida da titia não tem os transtôrnos que tem na minha. Joel deu uma risada (Jesus, p. 75).

Ao mesmo tempo em que Maria Emilia reforça o desejo de que Renato se case com Marina, ele vai ficando impaciente; Joel se aproxima de Rosa e de sua família, criando um laço afetivo que vai crescendo a cada dia. A amizade de Joel com Rosa anima a mãe de Renato, pois ele não o vê como ameaça ao relacionamento com sua prima, mas, é desejo de Joel encontrar uma noiva igual a de Renato.

Marina e as convenções sociais

Antes de analisar o perfil de Marina, faz-se necessário informar que ela será a única mulher a se destacar profissionalmente no romance. Sem a companhia do marido, ela viajará pela Europa fazendo sucesso como cantora, o que a colocará contra as convenções sociais da época. Isso se dá porque a autora estabelece como um modelo social aceitável as atitudes masculinas e o elo que os une na narrativa.

Carolina atribui honestidade, lealdade e honra ao núcleo masculino, tendo como modelo a figura do senhor Pedro. Ao expor tais características, a escritora reforça a imagem de submissão da mulher aos sistemas patriarcalista e colonial. Dessa forma, Marina se encontrará em situações em que a presença do homem será essencial, mas ela estará sozinha e sentirá o desconforto de não ter o esposo ao lado.

Marina é arquimilionária, da alta sociedade, mora em um palacete, é inteligente e estudante de piano. Isso foi suficiente para Maria Emilia determinar que Renato se casasse com ela, pois ela não é pelada como Rosa (Jesus, p.). Enquanto Maria Emilia vê Marina como um raio de sol, Renato a vê como trevas e, quando o casamento é contratado contra a vontade do filho, este cai inconsciente porque já tinha decidido com a família paterna ir morar com sua tia e logo depois comparecer ao cartório para tratar dos papeis para o casamento com Rosa.

As decisões de Renato foram tomadas sem o conhecimento de sua mãe

Quando ele estava carregando suas roupas para o automovel sua mãe surgiu. Vendo seus ternos e sapatos dentro do automovel ficou furiosa. — O que ha com você? Para onde tenciona ir? — Para o céu. Quero sair deste cofre de ferro. Pelo que vejo, você vae para a casa do meu sogro. [...] Eu vou para a casa do vovô. E vou casar-me com a Rosa. — E os estudos? — Pretendo concluir porque quem dissiste do que inicia tem que recomeçar algo outra vez.

Pôis bem! Você pode ir. Mas eu juro que desherdo-te. Dêixo tudo para os orfos. Eu já contratei o teu casamento com a Marina porque, porque, ela é quem é adequada para você. Tem mais cultura. A tua prima Rosa é primaria. E doméstica. Renato sentou-se no paralama com as mãos no rosto. Sua mãe continuou falando. E as palavras dela, avulumava-se dentro do seu cerebro. E ele bradou. — Ai! minha cabeça! E caiu inconciente (Jesus, p. 77-78).

A citação é longa, mas necessária para delimitar o instante em que Renato se torna escravo dos desejos de Maria Emilia. Renato deixa de frequentar a casa do avô e perde o entusiasmo com a vida, pois se sente “amputado”. Rosa adoece e é internada por causa da ausência do noivo, que não a visita no hospital. Ainda que Joel esteja sempre ao lado de Rosa e leve informações dela para Renato, ele não se anima em visitá-la.

O casamento com Marina dá início a uma nova etapa na narrativa. A partir desse episódio será possível acompanhar a redenção de Renato, que não “mais exercerá poder sobre as mulheres nem será padrão hegemônico de masculinidade e sim um alienado de sua própria humanidade” (Faustino, p. 77). Enquanto Maria Emilia se sentia feliz com o casamento de Renato com Marina, ele se sentia amputado, derrotado, vencido e desinteressado pela vida.

Apenas seu pai, Roberto, percebeu que o filho estava definhando e não se lamentava, embora suas angústias fossem visíveis. Com a mãe e a esposa sempre no seu “encalço igual um caçador acossado-o. Parece que vim ao mundo, para ser dominado pelas mulheres. Antes, era a minha mãe. Agora, é a minha esposa” (Jesus, p. 83). Dessa forma, Renato não tem dúvidas de que foi emancipado mentalmente pela mãe e pela esposa. Assim como seu pai não amava Maria Emilia e foi emancipado, mentalmente por ela, Renato não amava Marina e a cena se repetia sem que ele resistisse a ela. Aos poucos foi perdendo o interesse em terminar o curso de medicina, o amor do avô, das tias e de Rosa, que o viam como um homem predominado por mãe e esposa.

Realmente é assim que ele se sente. Esse sentimento é confirmado por Dupuis-Déri (p. 59) ao apontar a forma subjetiva no discurso da crise da masculinidade “quando os homens sentem que suas mães, cônjuges ou ex-cônjuges os dominam e quando eles sentem que a sociedade está dominada por mulheres”. Essa sensação conduz Renato a um estágio de “abalo moral” que impossibilita o término do curso porque o “mal é moral, está na alma difíceis de elimina-los porque são gerados dos fatos insolucionáveis” (Jesus, pp. 86-87).

Deste momento em diante a narrativa traz o arrependimento de Maria Emilia pelas ações dominadoras praticadas em favor do filho, acreditando que isso seria favorável à família que agora estava se decompondo, enquanto a de Rosa prosperando. O casamento com Joel, formado em medicina um ano antes de Renato e com uma clínica considerável, possibilita a construção de uma família, antes idealizada com o primo.

Carolina Maria de Jesus encontra um meio de unir a classe pobre que Maria Emília tinha pavor ao ambientá-la em sua residência para prestar serviços especializados. Para que fique mais bem explicado, Maria Emília está com Renato e Marina com a saúde frágil e, ao mesmo instante em que fica sabendo do casamento de Rosa com Joel, Marina lhe entrega um cartão com o nome dr. Joel de Castro. Ironicamente é o amigo de Renato, marido de Rosa e médico de Marina. Nas narrativas da escritora seguem, literalmente, o duelo entre o bem e o mal; a riqueza e a pobreza; a humilhação e a superação.

Maria Emília passou a perceber a altivez e arrogância de Marina. Fez comparações com Rosa e sua vida agora era de aborrecimentos, pois agora antipatizava com a nora. A situação se torna mais complicada porque Maria Emília não contou a verdade sobre a situação de Renato a Marina, que se casou com ele por arranjos da sogra e por ele ser um futuro médico, apto a oferecer uma vida de luxo e de conforto à sua esposa. Mas a indiferença de Renato com Marina a deixa debilitada e faz ela pensar em ir morar com sua mãe, Celeste, mas esta não alimenta a ideia da filha, pois, se sair da casa do marido perderá os direitos que lhes são garantidos por lei.

Marina é a única personagem feminina que atua em atividades que não são domésticas. Mas a sua independência não é explícita. Ela tenta, com muito amor, conquistar seu marido, entretanto, ele assume que ama Rosa, fazendo com que Mariana tome a decisão de voltar para a casa de sua mãe quando Renato afirma que o único desejo que tem é o de morar com a tia Maria Helena. Irritada, Marina informa: “ – Eu sei! Porque lá está a sua Deusa! Lá está a sua Rosa! Pôis bem. Eu vou-me embora! Eu não suporto tuas maneiras para comigo. Eu vou voltar para a casa de mamãe” (Jesus, p. 110).

Com medo de que Renato possa tirar a vida de Rosa e a sua, Joel vai à casa de Maria Emília e pede para que ele não permita que o filho visite a prima, pois seu estado mental está se agravando. Sem saber o que fazer, Maria Emilia conclui que a cunhada, Maria Helena, “que não visava nada na vida tinha um lar feliz. E ela foi ambiciosa, egoísta tinha um lar confuso” (Jesus, 2023, p. 113). Para surpresa de Maria Emilia, Marina foi à escola de medicina, onde Renato estuda, e descobriu que ele não vai se formar porque sofre de neurópira⁸ e que a família estava a par da situação. O desabafo de Marina evidencia, mais uma vez, convenções sociais estabelecidas e modeladoras para o comportamento das mulheres à época.

Quando dêixei a casa da mamãe, tinha a impressão que ia ser feliz. Que ia para o céu porque uma mulher quando casa, espera tudo de um homem. Eu já preparei minhas malas porque esperava por este desfecho a qualquer instante. Estão na garage é so coloca-las no carro. Deturpei a minha vida! E não era isto que eu visava. Vou ficar no mundo sem classe. Não sou viúva não sou solteira. Sou jovem e não vou poder namorar. Porque namorando alguém, ele hade pensar em construir um lar comigo. E não ha possibilidade. O casamento é um ato tão sério que o homem antes de casar-se precisa pensar seriamente (Jesus, p. 115).

O desabafo feito por Marina fez com que o pai de Renato tomasse a decisão de interná-lo em uma casa de saúde para tratar da febre nervosa causada pelas contrariedades assíduas. Como talismã, Renato levou, nos braços, um retrato de Rosa, afirmando ao médico do internato ser sua noiva. Os dias que Renato passou no internato, Marina acreditou que não mais poderia ser feliz. Incentivada por seu sogro e por sua mãe, Marina começou a tocar piano nos palcos, acompanhando os cantores. Transformou-se em artista.

8. Não encontramos definição para essa palavra, mas tudo nos faz acreditar, com base no contexto, que se trata de uma doença dos nervos, uma espécie de neurose.

Em sua vida de artista “estava ficando formosa porque era bela e aprendeu agradar os homens. E ela que iducou-se para agradar so um homem era obrigada a sorrir para todos sem classificação. Quando uma mulher vive sem um homem ao seu lado, a sua Moral fica em duvida” (Jesus, p. 138). E o sucesso de Marina se tornou conhecido e valorizado por toda a sociedade. Viajou pela Europa e por onde passava, arrancava aplausos da plateia. Como dito anteriormente, Marina possuía independência financeira, mas era dependente de Renato, pois, ainda que não vivesse com ele, era sua esposa.

Ao saber da morte de Roberto, por sintomas semelhantes aos de Renato, Marina visita sua sogra e vai com ela visitar o marido no hospital, sentiu-se ofendida com a decepção de Renato ao vê-la e não Rosa. Ela o informa que o seu sonho era ser feliz no casamento, mas como não foi possível, irá pedir o divórcio. Mas, a narrativa toma outro rumo. Marina desiste da vida artística e vai morar com Maria Emilia, na esperança de um dia consumir seu casamento. A partir de então, a vida de Maria Emilia e de Marina será de reflexões acerca de suas ações.

Maria Emilia, com a loucura de Renato reconheceu que suas ações foram ambiciosas e se assumiu culpada pela internação do filho. Acreditou que as contrariedades que ele sofreu causou danos irreparáveis. Com a morte de Roberto,

Ela estava sentindo falta do seu esposo. Reconhecia que a vida em conjunto com um homem é favorável. Porque ele encarrega-se de varios problemas da vida.

— Se uma mulher soubesse da utilidade de um homem fazia tudo para prolongar-lhe a existência aqui na terra. Porque o homem tem valôr quando está por cima da terra e não, quando reclue-se nas suas entranhas (Jesus, p. 144).

Essa submissão das mulheres ao longo da narrativa torna-se enfadonha e repetitiva ao mesmo tempo em que a valorização dos homens como essenciais à vida de cada personagem feminina faz com as marcas de uma sociedade patriarcalista, machista, moralista e colonial seja evidenciada por Carolina com grande intensidade.

E Marina, que surge como a mulher decidida, tem sua independência financeira reconhecida, mas não consegue viver sua vida sem a presença de um homem para que valide a sua feminilidade. Ao lado da sogra, ela espera a volta de Renato para fazer uma viagem ao redor do globo. Marina é cobrada como mulher por não possuir um marido. Essa ausência fez com que Marina largasse sua vida de artista e voltasse para a casa de seu marido a esperar o dia em que ele sairia do hospital para lhe dar filhos e torná-la uma excelente Rainha do Lar.

Essa era a visão de Carolina Maria de Jesus. Contradições e dualidades que não convergiam para uma mesma direção. Talvez por essa razão Audálio Dantas tenha classificado sua escrita como “tosca e acabrunhante narrativa do sofrimento do homem relegado à condição mais desesperada e humilhante de vida” (Dantas, p. 4) com repetições de diálogos moralistas valorizando os homens e colocando a mulher em uma posição de subalterna. Por outro lado, quando tenta colocar o homem como escravo de si mesmo, expondo as suas fraquezas ao mesmo instante em que eleva o poder da mulher, esse poder a coloca em um espaço de domínio prejudicial aos demais, porque essa mulher é rica e não sabe ser humilde. Apenas com a dor e o sofrimento, ela reflete sobre suas ações e se redime à posição de submissa a seu homem. Esse mesmo homem ao morrer, é idolatrado, exaltado e venerado. Sem ele, a mulher terá dificuldades para seguir na vida, como foi o caso de Rosa, que nunca prosperou na vida profissional.

Rosa se casou com Joel, médico, que lhe deu uma vida de luxo, seis⁹ filhos, empregadas, mas não lhe deu segurança. Depois de sua morte, Rosa volta a ser a mãe pobre que depende de outras pessoas para se sustentar e sustentar seus filhos. Algumas reflexões foram feitas para essas afirmações. A primeira delas está relacionada à morte do senhor Pedro, de Roberto e de Joel. Sendo eles exemplos de moral e bons costumes, morreram e deixaram as mulheres que deles dependiam desamparadas.

Durante a espera por Renato, Marina e a sogra faziam caridade às pessoas necessitadas. É ela quem lê a notícia do atropelamento de Joel, levando-o à morte. Vai ao hospital para demonstrar solidariedade a Rosa e a sua família. Em seguida, sem muitas explicações, Marina vai visitar Renato no hospital e ele a recebe com muita gentileza e se torna o homem desejado por ela, mas com um comportamento fortemente machista

— Oh! Marina, você ficou conversando com o médico 15 minutos! Cada minuto para mim representou um ano. E eu não dêvo amar-te porque quando eu amo, o que amo tem que ser meu. Eu quero dêixar de ser apático. Ninguém pode estacionar na vida. Você não vae provocar ciumes porque eu sou violento. Você sabe que você não mais ha de sair de casa. Quando eu chegar quero encontrar-te, porque vou precisar de você, para muitos fins (Jesus, p. 164).

Milagrosamente Renato ficou curado com umas “ingeções de Hômo, que atua na parte sexual. E ele forçosamente tem que procurar mulher” (Jesus, p. 164). Retorna para casa com sua esposa e declara o quanto “é bom saber que temos uma

9. Esse número é contraditório, pois, antes de Renato ser internado em um hospital, Rosa pariu gêmeos. Durante a internação de Renato, dois anos e meio, ela pariu mais quatro filhos. Não encontramos explicações para essa contradição.

esposa superior. Vou imitar-te. Você é o meu modelo de ouro. Fico envergonhado de ter tratado-te com indiferença. Você vae perdôar-me! Você vae olvidar tudo que te fiz sofrer. Você é bôa (Jesus, p. 165). Forçosamente a virilidade de Renato, instigada pelas injeções aplicadas pelo médico no hospital curaram Renato de todas as mazelas antes sofridas. Em nenhum outro momento da narrativa a autora deixa claro o desejo sexual entre as personagens. Tudo é idealizado e deve aguardar o momento ideal para acontecer e quando acontece, as palavras da escritora são “insuficientes” para descrever o ato amoroso de forma lírica.

O reencontro de Renato com Rosa, reacende nela os desejos do passado, causando preocupação em sua mãe, que tem medo de que os primos sejam atraídos, agora que Rosa está viúva. Renato não pode finalizar o curso de medicina, mas comprou uma farmácia e se dispôs a auxiliar a família de sua tia com o que precisarem. A filantropia de Renato é um dos reflexos valorizados por Carolina Maria de Jesus assim como um recurso eficaz para reduzir o sofrimento de quem causou mal às pessoas, como é o caso de Maria Emilia. Tudo nos leva a crer que ser filantrópico, é pagar pelos erros e maldades cometidos na vida.

A autora, ao internar Renato, não deixou que levassem a ele as informações das mortes de seu avô, de seu pai e de seu melhor amigo Joel. A fragilidade em que ele se encontrava fez com que uma parede de proteção fosse criada e nada poderia passar por ela. Ela menciona, constantemente as atribulações na vida dos homens sempre associadas ao trabalho e às suas responsabilidades com a família. Em momento nenhum ela amplia essa visão para as mulheres. Elas, as mulheres, devem estar sempre dispostas a exercer suas múltiplas atividades sem reclamar e agradecendo a bondade do avô, pai, marido, irmão, primo como elemento essencial para dar continuidade à narrativa.

São apenas os homens que reclamam de cansaço e mencionam sobre o desejo de suicídio porque acreditam que sua existência é inútil por dois motivos: não conseguir resolver problemas e pela idade avançada. Por outro lado, as mulheres, predominadoras ou não, conseguem se saírem bem diante de qualquer problema, mas sempre dependente da presença masculina. Enquanto elas são fiéis a seus homens, eles são fiéis a outros interesses. Renato continua, sem que Marina saiba, a visitar a casa da tia diariamente.

Renato dizia: que a sua profissão não lhe permitia vir almoçar no horário destinado as refeições. Ele arranhou este pretexto para ter tempo de ir onde desêjasse. Ele deixava a farmacia aos cuidados do empregado ia visitar sua tia Helena. Levava docês para as crianças que ficavam contentes sorrindo-lhe e contemplando-o com admiração e dizia-lhe: — O papae era assim! Foi o papae

quem pediu-te para comprar docês para nós? — Não. Eu compro, porque vocês são meus primos. Mas eu gostaria que em vez de primos, vocês fossem meus filhos. E eu lutei, para que isto fosse realizado (Jesus, p. 177).

Mas se Renato tinha a intenção de se reaproximar de Rosa, isso não foi possível, nas primeiras visitas, pois todas as vezes que ela o via, “ocultava-se por detrás das cortinas. Observando os seus modos cativantes com seus filhos” (Jesus, p. 177). Mas as visitas diárias de Renato para jogar xadrez com o tio foi pretexto para estar sempre perto dela e escutar as reclamações do tio Raul que lamentava a existência com dificuldade. A obsessão de Renato por Rosa era cada vez maior. Agora ele sabia controlar seus impulsos. Ainda que não quisesse partir da casa da prima, quando tinha que partir, refletia

A casa onde reside-se a mulher que amamos é um verdadeiro excreto. Somos escravos de tudo que desejamos possuir. Ninguém é livre neste mundo. Há diversas espécies de escravidões. Meu Deus meu Deus! Meu Deus! Levava as mãos a cabeça como se seus cabelos lhe incomodassem. Eu não me conformo com esta inquietação interior que vai avolumando-se cada vez mais (Jesus, p. 178).

Desse momento em diante, Renato deseja ficar ao lado de Rosa. A atenção que tinha com Marina já não existe mais, pois o seu sonho era ser o marido de Rosa, por ela ter filhos e sua esposa não. Seu único objetivo é conquistar Rosa, mas se assusta com seus pensamentos. “Meu Deus! Que loucura! O que estou pensando não pode ser posto em prática. Se eu agir com a Rosa como estou pensando ela transforma-se em meretriz. E na nossa família, não existe estas atrizes. E a Rosa tem filhos. Tem que dar-lhes bons exemplos” (Jesus, p. 178-179). A preocupação moral em não transformar Rosa em “meretriz” ganha mais espaço em Renato do que a fragilidade de Marina que acredita que com o filho que espera, Renato vai amá-la mais do que ama Rosa. Assim, faz um apelo ao feto: “ — Eu preciso de você meu filho! E por seu intermédio, que o teu pai vai amar-me. Para ele, a mulher infértil, não é mulher. Em tudo, eu levo desvantagem com a Rosa. Ela, teve filhos duplo. E eu nenhum. Ela tem quatro filhos¹⁰ (Jesus, p. 179). Depois desse apelo, ela lembra que todos os infortúnios de sua vida se deram por causa de um casamento arranjado e sem amor. Marina muito se esforçou, abdicou de sua vida artística, mas nada adiantou. Renato era incapaz de amá-la como amava Rosa.

10. Rosa tem seis filhos.

Ao término da narrativa, Carolina Maria de Jesus, torna Renato o comandante do romance. É ele quem decide o destino de cada personagem. Embora não fique claro, mas ele mantém as visitas na casa de Rosa, dá-lhe dinheiro, cuida das crianças. Proporciona a todos eles um ambiente agradável e feliz com ajuda financeira. Maria Helena finaliza suas ações de forma contraditórias, pois ela tanto aceita o auxílio financeiro de Renato como teme o relacionamento entre os primos que, subjetivamente, já foi consumado.

Quando ele ergueu os olhos a Rosa estava na porta do quarto olhando-o. — Bom-dia Rosa!

— Bom-dia senhor Renato. Eu quero pedir-te um favôr. Se não for possível, você avisa me.

Renato abraçou-a dizendo-lhe: — Minha querida! Meu amôr, meu tesouro. Separaram-se rapidamente com reção de ser surpreendido.

Ele abriu a carteira e deu-lhe dez mil cruzeiros. — Oh! Renato. Eu não sei se dêvo açêita-lo. — Você tem filhos. E não tem quem auxilia-te. E eu posso auxiliar te, o meu sonho era cuidar de você. E você vae ser minha um dia.

Ele, apertou a mão que ela estendeu-lhe. Guardou o dinheiro no bolso agradecendo a Deus. (Jesus, pp. 182-183).

Rosa não declara à sua mãe que recebera dinheiro de Renato. Ela, não sabendo como gastar o dinheiro, sai de casa dizendo que vai vender uns instrumentos do consultório de Joel para justificar as compras em grande quantidade de alimentos que faz com o dinheiro dado por seu primo. Maria Helena fica feliz. Não ter o que comer e não ter o que calçar são as preocupações da família. Entretanto, ao descobrir a origem do dinheiro, olha fixamente para Rosa, levanta-se e vai para o seu quarto.

Conclusão

Diante de tantas dualidades, contradições que cerceiam a escrita do romance *O escravo*, percebemos os esforços de Carolina Maria de Jesus para construir personagens modelos de um sistema patriarcal e colonial. Aqueles que fazem parte do núcleo pobre, devem ser conformados e felizes com o pouco ou o nada que têm; os outros, pertencentes à elite, são arrogantes e exigem para si o melhor. Apenas Roberto e Renato, pai e filho, “encarnam as angústias ligadas à masculinidade sem que esse problema seja realmente compartilhado por homens que vivem na mesma época em que o texto foi escrito” (Dupuis-Déri, p. 59).

Afirmar que os demais homens não sofrem de angústias não os exclui do processo de escravidão em que estão inseridos todos eles. Homens e mulheres, no romance, não são livres para realizarem seus sonhos. Eles dependem de aprovações e autorizações que, na maioria das vezes, não têm.

O Brasil da década de 1950, época em que Carolina Maria de Jesus escreve a obra *O Escravo*, é assolada pela ideologia nacional desenvolvimentista, marcada por uma forte industrialização e intervenção estatal, e pelo mito da democracia racial, que negava o racismo estrutural existente, bem como a profunda desigualdade social, decorrente dos privilégios dado à população branca. A teoria do embranquecimento ainda estava fortemente presente à época, assim como o patriarcalismo era a base da sociedade, tendo em vistas que os movimentos de ruptura com o pensamento ocidental vigente só viriam na década seguinte.

Considerando-se tal cenário brasileiro e mundial, não é de se admirar que Carolina Maria de Jesus, dotada de pouca instrução educacional, não tenha sido afetada pelas normas vigentes e deixe isso impresso em sua escrita. Percebemos, a partir das discussões acerca das disputas travadas pelas personagens femininas em locais marcados pela colonialidade de poder, que tais mulheres, dentro do grupo racial em que se organizam, são separadas pela classe social a qual pertencem, mas todas são afetadas pelas normas sociais que regulamentam o gênero feminino, determinando suas performances enquanto mulher.

O patriarcalismo, uma das vertentes da colonialidade do poder, condiciona a escrita de Carolina Maria de Jesus que não consegue se desvincular das normas estabelecidas pelo sistema. As personagens femininas que sua escrita constrói estão presas a tais normas. Maria Helena se conforma com o casamento com Raul, desistindo de seu sonho de estudar. Ela não protesta e é obediente tal qual a mãe. Rosa, sua filha, após ser rejeitada pela família de Renato, por ser de posição social inferior à dele, casa-se com Joel, mas ele falece e a deixa financeiramente desprotegida e com filhos. Ela também cede ao destino do casamento e da maternidade tal qual a mãe Maria Helena. É Renato que irá protegê-la financeiramente, embora a mãe dela considere a relação dos dois ignóbil para uma mulher decente como a filha, uma vez que Renato ainda se encontra casado com Marina. Maria Emília e Marina, embora sejam vistas como emancipadas, fundando as duas um matriarcado, são presas fáceis do sistema capitalista, manipulando todos ao seu redor no intuito de manter uma condição econômica estável e de poder social, ainda que isso resulte na própria escravização de si por submeter-se, como é o caso de Marina, a um casamento por conveniências sociais e sem amor.

Ao fim destas discussões, concluímos que a escritora, por meio das personagens femininas, subverte em parte o sistema patriarcal, ao apresentar a

fragilidade masculina nas representações de Roberto e Renato, bem como a emancipação feminina nas representações de Maria Emília e Marina. Com isso, a escrita de Carolina Maria de Jesus se apresenta como um modelo de resistência, rompendo com o silêncio imposto a uma escrita feminina. Ademais, a narrativa de Carolina desconstrói práticas universalizadas e eurocêntricas de escrita, exigindo para si o conhecimento e uma experiência de vida que desafiaram o cânone literário dominante de uma escrita romanesca urbanizada, centralizada e embranquecida.

Referências

- Bhabha, K. Homi. *O local da cultura*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- Collins, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias, São Paulo, Boitempo, 2019.
- Culler, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. – São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- Dantas, Audálio. “A atualidade do mundo de Carolina.” *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, por Carolina Maria de Jesus, São Paulo, Livraria Francisco Alves / Editora Paulo de Azevedo, 1960.
- Dupuis-Déri, Francis. *A crise da masculinidade: Anatomia de um mito persistente*. Edição do Kindle, Edição portuguesa, Editora Blucher, 2018.
- Emídio, Thassia Souza. *Diálogos entre feminilidade e maternidade: um estudo sob o olhar da mitologia e da psicanálise*. Livro Eletrônico. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- Eagleton, Terry. *O acontecimento da literatura*. Edição do Kindle, Edição portuguesa, Editora Unesp, 2012.
- Eagleton, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Tradução de João Azenha Jr., São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- Evaristo, Conceição. “Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face.” *Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora*, por Nazilda Martins de Barros Moreira e Liane Achneider, João Pessoa, Idea, 2005.

- Faustino Nkosi, Deivison. "O pênis sem o falo: algumas reflexões sobre homens negros, masculinidades e racismo." *Feminismos e masculinidades: Novos caminhos para enfrentar a violência contra a mulher*, Organização Eva Alterman Blay, São Paulo, Cultura Acadêmica, 2014.
- Figueiredo, Eurídice. *Por uma crítica feminista*. Porto Alegre, Zouk, 2020.
- Jesus, Carolina Maria de. *O escravo: Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2023.
- Levine, Robert M. *Cinderela negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento MG: Editora Bertolucci, 2015. 2ª Edição.
- Quijano, Anibal. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América latina." *A colonialidade do saber: Eurocentrismo e ciências sociais*, organizado por Edgardo Lander, Buenos Aires, CLACSO, 2005, pp. 107-130, http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Perspectivas Latinoamericanas, Colección Sur. Acesso: 05 dez. 2025.
- Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife, Cepe, 2019.
- Soares, Angélica. *Gêneros literários*. 7ª ed. São Paulo, Princípios, 2007.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

Exclusão e fracasso da representação: *A hora da estrela* no diálogo latino-americano

Exclusión y fracaso de la representación: *A hora da estrela* en el diálogo latinoamericano

Exclusion and failure of representation: *A hora da estrela* in the Latin American dialogue

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Patrícia Lopes da Silva¹

Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil

patricia.lopes@unimontes.br

Resumo: Este artigo propõe uma releitura de *A hora da estrela*, publicado em 1977, de Clarice Lispector, a partir de sua inserção crítica no debate sobre ausências e correspondências da literatura brasileira na América Latina. Distanciando-se das leituras que privilegiam exclusivamente a pobreza, o silêncio ou a subalternidade da protagonista, o estudo desloca o foco para os dispositivos narrativos que estruturam o romance, compreendendo a exclusão como tema social e também como forma literária que administra o fracasso da representação. Analisa-se, nesse sentido, a instância narrativa como espaço de mediação e desconforto ético, a construção de uma temporalidade estagnada que recusa a narrativa de progresso e a centralidade da linguagem pronta e midiática na constituição mínima da subjetividade de Macabéa. O artigo dialoga com contribuições de Ángel Rama, Roberto Schwarz, Beatriz Sarlo e Walter Benjamin, articulando o romance às reflexões latino-americanas sobre modernidade periférica e decolonialidade. Sustenta-se que, ao incorporar formalmente a interrupção, a repetição e a assimetria entre narrador e personagem, a autora realiza uma crítica interna às formas consagradas de narrar a exclusão, revelando os limites éticos e estéticos da literatura diante de vidas marcadas pela precariedade e pelo apagamento simbólico.

Palavras-chave: *A hora da estrela*; Clarice Lispector; literatura brasileira do século XX; decolonialidade e modernidade periférica; revisão crítica.

1. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia, com pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Doutoranda em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente atua como docente do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Código ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5421-7238>.

¿Cómo citar?

Lopes, P. "Exclusão e fracasso da representação: *A hora da estrela* no diálogo latino-americano". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 152-163.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumen: Este artículo propone una relectura de *A hora da estrela*, publicado en 1977, de Clarice Lispector, a partir de su inserción crítica en el debate sobre ausencias y correspondencias de la literatura brasileña en América Latina. Distanciándose de las interpretaciones que privilegian exclusivamente la pobreza, el silencio o la condición subalterna de la protagonista, el estudio desplaza el foco hacia los dispositivos narrativos que estructuran la novela, comprendiendo la exclusión no solo como un tema social, sino también como una forma literaria que administra el fracaso de la representación. En este sentido, se analiza la instancia narrativa como espacio de mediación y malestar ético, la construcción de una temporalidad estancada que rechaza la narrativa del progreso y la centralidad del lenguaje prefabricado y mediático en la constitución mínima de la subjetividad de Macabéa. El artículo dialoga con aportes Ángel Rama, Roberto Schwarz, Beatriz Sarlo y Walter Benjamin, articulando la novela con reflexiones latinoamericanas sobre modernidad periférica y decolonialidad. Se sostiene que, al incorporar formalmente la interrupción, la repetición y la asimetría entre narrador y personaje, *A hora da estrela* realiza una crítica interna a las formas consagradas de narrar la exclusión, revelando los límites éticos y estéticos de la literatura frente a vidas marcadas por la precariedad y el borramiento simbólico.

Palabras clave: *A hora da estrela*; Clarice Lispector; literatura brasileña del siglo XX; decolonialidad y modernidad periférica; revisión crítica.

Abstract: This article proposes a rereading of *A hora da estrela*, published in 1977, by Clarice Lispector, based on its critical insertion into the debate regarding the absences and correspondences of Brazilian literature in Latin America. Distancing itself from readings that exclusively privilege the protagonist's poverty, silence, or subalternity, this study shifts the focus to the narrative devices that structure the novel, understanding exclusion as both a social theme and a literary form that manages the failure of representation. In this sense, the narrative instance is analyzed as a space of mediation and ethical discomfort, alongside the construction of a stagnant temporality that refuses the narrative of progress, and the centrality of ready-made and media language in the minimal constitution of Macabéa's subjectivity. The article engages with contributions from Ángel Rama, Roberto Schwarz, Beatriz Sarlo and Walter Benjamin articulating the novel with Latin American reflections on peripheral modernity and decoloniality. It is argued that, by formally incorporating interruption, repetition, and the asymmetry between narrator and character, the author performs an internal critique of the canonical forms of narrating exclusion, revealing the ethical and aesthetic limits of literature in the face of lives marked by precarity and symbolic erasure.

Keywords: *A hora da estrela*; Clarice Lispector; Brazilian literature of the 20th century; decoloniality and peripheral modernity; critical review.

Considerações iniciais

Publicado em 1977, *A hora da estrela*, último romance de Clarice Lispector, insere-se de modo produtivo no debate proposto pelo dossiê “Ausências e correspondências da literatura brasileira na América Latina – escritores do século XX”, não por reiterar modelos consagrados da tradição latino-americana, mas por tensioná-los a partir de uma estratégia narrativa que privilegia a ausência, a interrupção e o deslocamento. O romance dialoga com experiências de exclusão social e simbólica sem recorrer à forma clássica da denúncia ou do engajamento direto, o que o coloca em posição singular no conjunto das narrativas do período.

Grande parte da crítica consolidou leituras de *A hora da estrela* centradas na pobreza, no silêncio e na subalternidade de Macabéa, interpretando a personagem sobretudo como emblema da marginalização social. Embora tais abordagens sejam fundamentais para a compreensão do romance, sua recorrência acabou por cristalizar o texto em torno de um conjunto relativamente estável de categorias interpretativas, frequentemente aplicadas de modo reiterativo. Esse movimento tende a obscurecer outros aspectos da obra, especialmente aqueles ligados à sua construção formal e às estratégias narrativas que produzem mais do que representam a experiência da exclusão.

Partindo desse impasse crítico, a presente proposta desloca o foco da análise da personagem Macabéa e do narrador Rodrigo S.M para os dispositivos narrativos que estruturam o romance. A atenção recai sobre elementos como a mediação autoral, a organização temporal, o uso da linguagem pronta e a recusa do melodrama, entendidos como procedimentos que condicionam a experiência de leitura. Ao privilegiar esses aspectos, busca-se evidenciar como a exclusão se inscreve no texto simultaneamente como tema e como forma literária.

A consolidação de Clarice Lispector como autora canônica no sistema literário brasileiro resulta de um processo de longa duração, marcado pela incorporação progressiva de sua obra aos circuitos de legitimação crítica, acadêmica e editorial. Desde a recepção inicial de *Perto do coração selvagem*, sua escrita passou a ocupar um lugar singular, associado à experimentação formal, à introspecção radical e à ruptura com modelos narrativos dominantes. Esse reconhecimento garantiu ampla circulação de seus textos e produziu um acúmulo de prestígio que a situou em posição central no campo literário, permitindo-lhe transitar com relativa autonomia entre gêneros, temas e estratégias narrativas.

Essa centralidade, contudo, não implica estabilidade estética nem adesão a expectativas consolidadas. Ao contrário, a posição legitimada da autora cria condições para deslocamentos temáticos e formais que dificilmente estariam

disponíveis a autores situados em posições periféricas do campo. A possibilidade de abordar uma personagem socialmente marginalizada como a personagem sem recorrer aos códigos tradicionais do realismo social ou da narrativa de denúncia decorre justamente dessa inserção privilegiada. Lispector não precisou responder a demandas de representação "fiel" da realidade social, o que lhe permitiu explorar a precariedade por meio de um viés oblíquo, fragmentado e autorreflexivo.

A hipótese que orienta esta leitura é a de que *A hora da estrela* encena a exclusão não prioritariamente como objeto de representação, mas como efeito de uma forma narrativa que administra o fracasso do próprio ato de narrar. O romance não oferece acesso pleno à experiência de Macabéa nem produz identificação catártica com sua trajetória; ao contrário, expõe continuamente os limites éticos e estéticos, transformando a ausência em princípio organizador do texto. Nesse sentido, a narrativa estabelece correspondências críticas com debates latino-americanos sobre marginalidade, modernidade, ao mesmo tempo que recusa soluções interpretativas estabilizadas.

A instância narrativa como mediação e desconforto ético

Em *A hora da estrela*, a autoconsciência do narrador se manifesta por meio de comentários metanarrativos que revelam hesitação, instabilidade e uma tensão constante diante do ato de narrar. Rodrigo S. M. não naturaliza sua posição de enunciator; ao longo do romance, evidencia a fragilidade e a responsabilidade implicadas na escrita sobre uma vida marcada por extrema precariedade. Logo no início, afirma: "Tudo no mundo começou com um sim" (p. 21), mostrando que a narrativa nasce de uma decisão arbitrária, não de uma necessidade objetiva.

O narrador problematiza continuamente seu próprio gesto, reconhecendo o desequilíbrio entre sua condição e a da personagem: "Escrevo por não ter nada a fazer no mundo: sobrei e não há lugar para mim na terra dos homens" (p. 29), escreve porque partilha da experiência de Macabéa, ocupando uma posição que lhe permite escrever justamente por estar desvinculado das urgências materiais que organizam a vida dela. Essa reflexão desloca o romance do registro de denúncia social direta para uma investigação sobre os limites da representação.

A escrita não é apresentada como missão, vocação ou instrumento de transformação direta do real, mas como efeito de uma posição específica de deslocamento social. Trata-se de uma condição situada fora dos circuitos ordinários da utilidade produtiva, que permite ao narrador ocupar um lugar à margem das exigências materiais imediata. Contudo, esse afastamento não implica exclusão do campo cultural; ao contrário, ele depende do acesso aos códigos da linguagem legitimada, que autorizam a transformar experiências alheias em forma literária.

Desse modo, a escrita aparece como produto de um privilégio ambíguo, nascendo de uma posição situada à margem da lógica do trabalho e da sobrevivência cotidiana, que detém os recursos necessários para narrar. Essa formulação rompe com a imagem tradicional do escritor como sujeito integrado ao corpo social ou investido de autoridade moral, expondo-o como figura situada em um entrelugar, simultaneamente distante do mundo produtivo e central na organização da cultura.

Em vários trechos, Rodrigo S. M. evidencia seu incômodo diante do material narrativo, sem transformá-lo em redenção moral: “esta história acontece em estado de emergência e calamidade pública” (p. 20), deixando claro que o relato não é neutro nem confortável, e sim, atravessado por urgência e inadequação. O foco não se limita à condição social da nordestina, recai sobre a impossibilidade de tornar essa experiência transparente ou redentora. A mediação narrativa atua como um espaço de tensão permanente entre personagem e leitor, reiterado por interrupções, comentários laterais e justificativas: “Desculpai-me, mas vou continuar” (p. 24).

A estratégia adotada pelo narrador aproxima-se da metaficção, conceito elaborado por Linda Hutcheon em *Narcissistic Narrative: The Metafiction Paradox*. Segundo Hutcheon, a metaficção é uma narrativa sobre a própria ficção, na qual o texto inclui comentários sobre sua identidade narrativa e linguística:

Metafiction, as it has now been named, is fiction about fiction — that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. 'Narcissistic' — the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness — is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical readings of the Narcissus (Hutcheon, p. 01).²

No *corpus* em análise, essa autoconsciência narrativa não se restringe a um jogo formal funciona como dispositivo crítico que evidencia a tensão entre quem fala e quem é narrado. Ao tornar explícita a própria construção do texto, a narrativa evidencia o desequilíbrio da relação narrativa e impede que a experiência de Macabéa seja consumida como objeto simplificado. O efeito metaficcional intensifica a reflexão sobre o ato de narrar e sobre a responsabilidade do narrador diante de vidas marginalizadas, aproximando o romance de uma prática literária que problematiza forma, conteúdo e poder de enunciação.

2. “Metaficção, como já foi chamado, é uma ficção sobre ficção — isto é, ficção que inclui dentro de si um comentário sobre a sua própria narrativa e/ou identidade linguística. “Narcisista” — o adjetivo figurativo escolhido aqui para designar essa autoconsciência textual — não pretende ser pejorativo, mas como descritivo e sugestivo, como as leituras alegóricas irônicas do mito de Narciso” (minha tradução).

O leitor é convidado a participar da construção da história, refletindo sobre a relação entre palavra e realidade. Nesse sentido, a obra se aproxima de práticas latino-americanas experimentais do século XX, nas quais a consciência do narrador sobre o próprio texto é usada para subverter padrões tradicionais do romance e problematizar o poder de enunciação.

A metaficção também funciona como instrumento de ética narrativa, ao expor a relação desigual entre quem detém a palavra e quem é narrado, impedindo que o romance se reduza a uma simples exploração da miséria ou da pobreza. Rodrigo S. M. narra a vida de Macabéa evidenciando o risco de transformar a experiência da personagem em espetáculo ou em um objeto estético domesticado. Ao explicitar sua presença na narrativa, o narrador evidencia que contar uma história não é um gesto neutro nem automático, sugerindo que escrever sobre uma personagem como a nordestina implica assumir que toda narração é atravessada por escolhas, limites e desigualdades. Assim, A escrita se inscreve diretamente na realidade social como prática vinculada às condições que definem quem pode falar e quem permanece sem voz.

Além disso, a ética narrativa se manifesta na metodologia de exposição parcial e fragmentária adotada por Lispector. Ao utilizar interrupções, comentários metanarrativos e recortes de perspectiva, Rodrigo S. M. cria uma tensão constante entre visibilidade e invisibilidade, entre presença narrativa e ausência da personagem como sujeito pleno. Essa estratégia obriga o leitor a reconhecer a assimetria estrutural: enquanto o narrador possui domínio da palavra, a personagem é situada em um espaço social e simbólico que limita seu acesso à expressão. A literatura relata uma vida invisibilizada convocando o leitor a refletir sobre os mecanismos de representação e as implicações éticas do ato de narrar.

A abordagem de Lispector dialoga com uma tradição latino-americana em que a ficção se torna ferramenta crítica diante de contextos de desigualdade social. Em romances como *Pedro Páramo*, de Rulfo, ou *Los ríos profundos*, de Arguedas, os narradores também enfrentam a dificuldade de representar sujeitos marginalizados, expondo as tensões entre memória, linguagem e poder. Em *A hora da estrela*, a ética narrativa se manifesta de maneira ainda mais explícita, pois a autoconsciência do narrador transforma a própria forma literária em campo de reflexão sobre a responsabilidade da escrita, destacando que narrar vidas periféricas envolve um compromisso ético com a veracidade, a complexidade e a dignidade dos personagens.

A ficção ética em Lispector transcende o plano da moralidade individual e se torna um instrumento crítico sobre a literatura e a sociedade. Ao mostrar que a palavra tem poder e limite simultaneamente, a narrativa evidencia que representar vidas invisibilizadas exige consciência do contexto social que produz tais vidas e das

consequências de sua visibilização literária. Desse modo, a metaficção atua como dispositivo ético, lembrando o leitor e o narrador de que toda narrativa carrega implicações sobre quem é ouvido, quem permanece à margem e como a literatura pode, de fato, dar visibilidade sem dominação simbólica.

Temporalidade estagnada e recusa da narrativa de progresso

Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector constrói uma experiência temporal que rompe com a linearidade progressiva característica tanto do romance burguês quanto dos discursos de modernização que atravessaram a América Latina no século XX. A vida de Macabéa organiza-se à margem da lógica do acúmulo de capital, de saber ou de experiência, estruturando-se como uma duração estagnada, marcada pela repetição e pela ausência de horizonte. O narrador observa que “ela não tinha passado nem futuro”, inscrevendo a personagem em um tempo que escapa às narrativas do desenvolvimento e da ascensão social.

Essa temporalidade pode ser compreendida à luz das reflexões de Ángel Rama sobre a modernização desigual na América Latina e a constituição da chamada *cidade letrada*, que organiza de forma hierárquica o acesso ao saber, à escrita e à historicidade. Para Rama, a modernidade latino-americana não se distribui de modo homogêneo, contudo produz zonas de inclusão formal e exclusão efetiva, nas quais amplos segmentos sociais permanecem apartados das promessas de mobilidade e participação plena no projeto moderno. Macabéa vive precisamente nesse tempo fraturado, habita o espaço urbano, integra-se de maneira precária ao mercado de trabalho e consome fragmentos da cultura de massa, permanecendo excluída dos circuitos simbólicos e materiais que sustentam o imaginário do progresso.

A improdutividade do tempo vivido pela personagem manifesta-se na ausência de aprendizado cumulativo ou transformação subjetiva. Diferentemente do romance de formação, nada em sua trajetória se converte em experiência no sentido forte do termo, uma vez que “ela vivia em estado de espera”, tratando-se de uma espera sem finalidade, que não aponta para um futuro realizável. O tempo não conduz à mudança; apenas se repete, esvaziado de promessa.

Essa configuração dialoga com a crítica de Walter Benjamin, à ideia de progresso entendido como continuidade necessária e benéfica. Ao questionar a história concebida como uma marcha linear rumo à redenção, o autor rompe com a noção de evolução inevitável e chama atenção para as fraturas que sustentam a modernidade. Como afirma Benjamin, “não há um documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (p. 225),

evidenciando que aquilo que se apresenta como avanço histórico carrega, simultaneamente, marcas de exclusão, violência e silenciamento.

Nessa perspectiva, o tempo histórico não se organiza como progresso contínuo, mas como um acúmulo de ruínas, no qual o presente é atravessado por interrupções e restos de experiências não redimidas. Benjamin recusa a ideia de um tempo histórico orientado por uma lógica de avanço contínuo e redentor, propondo, em seu lugar, uma história marcada pelo acúmulo de restos, fracassos e vidas não realizadas. É nesse horizonte que Macabéa se inscreve, uma vez que sua existência não participa do progresso celebrado pelos discursos da modernidade, constitui aquilo que esse progresso deixa para trás. A personagem habita os escombros de uma promessa histórica que nunca se cumpriu para sujeitos como ela, sendo atravessada por signos do mundo moderno como o rádio, a cidade, o trabalho urbano, que não se convertem em experiência de emancipação. Assim como o anjo da história benjaminiano, que vê o passado como um amontoado de ruínas enquanto é impelido para o futuro, Macabéa encarna uma vida empurrada pela narrativa do progresso sem jamais dele se beneficiar, tornando-se testemunho silencioso das violências simbólicas e materiais que sustentam a ideia mesma de modernidade. A vida de Macabéa pode ser lida como inscrição radical nesse tempo interrompido, pois ela não avança, não se emancipa, não se integra, sua existência evidencia aquilo que o progresso sistematicamente deixa para trás.

A noção de modernidade periférica ajuda a compreender esse quadro. Em contextos latino-americanos, a modernidade convive com formas arcaicas de exclusão, reinscrevendo-as em novos arranjos urbanos e econômicos. Macabéa é produto dessa modernidade desigual, pois trabalha em um escritório, vive na metrópole e consome produtos industrializados, permanecendo fora dos circuitos de reconhecimento, desejo e cidadania. O tempo que organiza sua vida não é o da promessa, mas o da repetição improdutivo. Mesmo a morte da personagem, longe de funcionar como fechamento teleológico, surge como evento abrupto, sem síntese ou compensação, “a vida dela era de menos”, condensando a ideia de uma existência que não se converte em história no sentido consagrado.

Beatriz Sarlo, ao analisar a chamada modernidade periférica, evidencia que a incorporação dos signos da vida moderna — como tecnologias, mídia e consumo — não resulta, necessariamente, em inclusão social ou autonomia cultural. Em *Cenas da vida pós-moderna*, a autora demonstra que os sujeitos periféricos participam de uma modernidade parcial, marcada mais pela circulação de imagens e discursos do que por transformações efetivas das condições de existência. Nesse contexto, Sarlo critica a postura de intelectuais que se imaginaram na vanguarda da sociedade, acreditando-se porta-vozes dos que “não tinham voz” e representantes legítimos dos oprimidos pela pobreza e pela ignorância. Ao supor conhecer os verdadeiros

interesses de operários, camponeses e marginais — vistos como submersos em um “mundo cego”, esses agentes atribuíram a si mesmos a missão de comunicar, e até impor, ideias às maiorias, legitimando tal ação pela crença de que seu saber lhes conferia autoridade moral e política para falar em nome dos outros.

Essa reflexão pode ser aprofundada quando articulada à figura de Rodrigo S. M., o qual, encarna de modo problemático, a posição do intelectual que se percebe investido da tarefa de falar pelo outro, assumindo-se como aquele que detém a palavra, a consciência e o domínio da linguagem diante da precariedade existencial de Macabéa. Ao construir a narrativa, Rodrigo S. M. oscila entre o desejo de dar visibilidade à protagonista e a consciência de que sua fala é sempre uma mediação atravessada por diferenças de classe, saber e poder.

Macabéa, nesse sentido, exemplifica esse tipo de inserção desigual na modernidade periférica, uma vez que se reconhece nos discursos do rádio, nas promessas vagas do consumo e na retórica do sucesso individual, sem que tais elementos se convertam em possibilidade concreta de mobilidade ou reconhecimento. Assim como os sujeitos analisados por Sarlo, Macabéa participa de uma modernidade fragmentária, na qual a circulação de signos e discursos modernos não rompe o ciclo de exclusão, mas antes evidencia o abismo entre a promessa simbólica e a experiência material da vida social.

Desse modo, o romance encena o fracasso da narrativa de progresso como forma de vida e como forma literária, inscrevendo-se criticamente no debate continental sobre desenvolvimento e decolonialidade. No entanto, essa recusa do tempo progressivo não se manifesta na estagnação material e existencial da personagem, e sim, na maneira como sua experiência é atravessada por discursos que prometem modernidade sem efetivá-la. A temporalidade do progresso, esvaziada de realização concreta, reaparece deslocada no plano da linguagem, por meio da circulação incessante de falas que simulam participação no mundo moderno, sem garantir reconhecimento ou autonomia.

Roberto Schwarz permite deslocar essa discussão para o plano da forma literária, ao mostrar como, em sociedades periféricas, as formas culturais modernas frequentemente entram em tensão com a realidade social que as sustenta. A inadequação entre modelos narrativos herdados e a experiência histórica local produz, segundo Schwarz, um efeito crítico involuntário, revelando contradições estruturais do processo de modernização. Em *A hora da estrela*, essa fratura se manifesta na recusa de uma narrativa orientada pelo progresso ou pela superação, pois a forma do romance incorpora a estagnação, a repetição e o esvaziamento como modos de tornar perceptível uma modernidade que não se realiza plenamente para todos. A temporalidade de Macabéa não representa uma condição social, mas se converte em princípio organizador da própria escrita.

A relação de Macabéa com a linguagem é igualmente mediada por vozes externas, uma vez que “ela gostava de ouvir o rádio porque falava muito”, indicando que a fala contínua dos meios de comunicação ocupa o espaço onde poderia emergir uma voz própria. O pensamento da personagem organiza-se como eco de slogans, anúncios e frases feitas, a Rádio Relógio “dizia sempre a hora certa”, informava “que um homem escreveu um livro chamado *Alice no País das Maravilhas*” e comentava “essa coisa de cultura, compondo um repertório fragmentado de saberes que não se converte em elaboração crítica da experiência, atribuindo a precisão mecânica a um valor quase existencial, operando menos como instrumento de interpretação do mundo e mais como ruído contínuo que preenche o vazio sem convertê-lo em sentido, “ela achava que publicidade era uma forma de bondade”.

Ligar o rádio representa uma tentativa de companhia, um esforço para preencher a solidão de seu espaço restrito, uma forma de sentir-se 'incluída' na sociedade que a marginaliza. Embora conecte a personagem a um universo social mais amplo, o rádio simultaneamente a mantém isolada, restringindo sua interação àquilo que emite. Dentro do quarto, o rádio funciona como um “companheiro” cotidiano oferecendo vozes contínuas, notícias, histórias e músicas, criando um espaço transitório que possibilita a ilusão de pertencimento.

Esse recurso evidencia a tensão entre inclusão simbólica e exclusão material, funcionando como elemento narrativo que torna perceptível a experiência fragmentária da personagem. Para Jesús Martín-Barbero, os meios de comunicação atuam como instâncias de mediação entre sujeitos e mundo social, organizando modos de percepção e pertencimento. Em Macabéa, o rádio não promove integração real, estrutura uma relação mediada e precária com a modernidade, revelando a distância entre circulação discursiva e inclusão social.

O aparelho também incorpora a característica oral da narrativa, em que histórias e músicas estruturam uma voz autoral capaz de conduzir a imaginação do ouvinte. Esse aspecto aproxima-se do conceito de Gérard Genette sobre focalização e narratário, uma vez que o ponto de vista condiciona o modo como a experiência é percebida e organizada. Para Macabéa, o rádio funciona como ponte simbólica entre sua interioridade restrita e o mundo externo, convertendo a linguagem em um espaço de mediação e tensão entre pertencimento e afastamento.

Clarice Lispector articula linguagem cotidiana, meios de comunicação e mediação narrativa para evidenciar a precariedade da experiência da personagem. O rádio não oferece solução ou consolação; antes, expõe a estrutura social que produz a exclusão e demonstra como a ficção, em suas formas e recursos, torna visível o desnível que organiza a relação entre narrador, narrado e leitor. Ao deslocar o eixo da exclusão do silêncio para o excesso de discursos alheios, *A hora da estrela* propõe uma reflexão menos evidente, porém decisiva, sobre as formas contemporâneas de apagamento social.

A experiência de Macabéa revela que a marginalização pode operar tanto pela ausência de palavra, quanto pela superposição de discursos que não se transformam em expressão própria nem em reconhecimento social. A linguagem que a atravessa midiática, repetitiva, pré-fabricada, simula pertencimento, não produzindo subjetivação plena, configurando uma falsa inclusão que encobre a permanência da desigualdade. Ao representar essa condição, Clarice Lispector insere sua obra em diálogo crítico com as experiências periféricas latino-americanas, nas quais o acesso à cultura e à informação convive paradoxalmente com a exclusão material e política. O romance revela que, na modernidade desigual, falar não é o mesmo que poder dizer, e ouvir não equivale a participar.

Considerações finais

A leitura proposta neste artigo buscou deslocar interpretações cristalizadas da obra, centradas exclusivamente na pobreza, no silêncio ou na subalternidade, para examinar os dispositivos narrativos por meio dos quais Clarice Lispector encena a exclusão como problema formal, ético e histórico. Ao invés de tratar a marginalidade apenas como tema social, o romance a inscreve no próprio funcionamento da narrativa, fazendo da forma literária um espaço de reflexão sobre os limites da representação, da linguagem e do progresso na modernidade periférica.

A análise da posição da autora no campo literário brasileiro permitiu compreender como sua condição de autora legitimada lhe possibilita realizar um gesto crítico interno ao sistema, explorando zonas de tensão entre centralidade simbólica e representação da exclusão extrema. *A hora da estrela* não fala “de fora” da literatura, mas a partir de um lugar consagrado que se volta contra suas próprias garantias, interrogando a autoridade de narrar o outro e desestabilizando expectativas tradicionais de engajamento ou denúncia.

Nesse sentido, a figura do narrador Rodrigo S. M. emerge como operador central dessa problematização, longe de funcionar como mediador transparente, ele expõe a assimetria entre quem escreve e quem é escrito, tornando visível o desconforto ético implicado na tentativa de transformar uma vida marcada pela precariedade em objeto literário. A mediação não resolve o impasse da representação; ao contrário, o mantém em aberto, convertendo o fracasso da fala substitutiva em princípio estético do romance.

A recusa da narrativa de progresso, por sua vez, revelou-se fundamental para situar a obra no debate latino-americano sobre desenvolvimento, colonialidade e memória. A temporalidade estagnada de Macabéa, organizada pela repetição e pela

ausência de projeto, rompe com modelos teleológicos e evidencia o descompasso entre os discursos modernizadores e as experiências efetivas da exclusão. Clarice Lispector, por meio dessa forma temporal, inscreve o romance em uma tradição continental que problematiza a modernidade não como realização, mas como promessa reiteradamente frustrada.

Por fim, ao deslocar o foco do silêncio para a saturação de discursos alheios, o romance evidencia uma forma menos visível, porém igualmente violenta, de apagamento social: aquela que se produz pela ocupação da subjetividade por linguagens prontas, midiáticas e impessoais. A experiência de Macabéa demonstra que falar não equivale a poder dizer, assim como ouvir não implica participar. A falsa inclusão simbólica operada pela circulação de palavras e informações expõe a persistência de uma exclusão que se reinventa no interior da cultura de massa.

Referências

- Arguedas, José María. *Los ríos profundos*. Editorial Losada, 1966.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Tradução de Paulo Ghiraldelli Jr. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Genette, Gérard. *Discurso da narrativa*. Vega, 1995.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Methuen, 1984.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. 1977. Rocco, 1998.
- Martín-Barbero, Jesús. *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- Rama, Ángel. *A cidade letrada*. Tradução de Emir Sader, Brasiliense, 1985.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Sarlo, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- Schwarz, Roberto. *Sequências brasileiras*. Companhia das Letras, 2000.
- Silva, Patrícia Lopes da. *O corpo e suas “cruéis” exigências em A via crucis do corpo, de Clarice Lispector*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras, Montes Claros, 2014.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

Da estrela ao mulungu: a reconfiguração de Macabéa em Conceição Evaristo

De la estrella al mulungu: la reconfiguración de Macabéa en Conceição Evaristo

From the star to the mulungu: the reconfiguration of Macabéa in Conceição Evaristo

Renata Maria Araujo Silva¹

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
renata20241004294@alu.uern.br

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Sebastião Marques Cardoso²

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte
sebastiaomarques@uern.br

Resumo: O presente texto analisa o conto *Macabéa, Flor de Mulungu* (2023), de Conceição Evaristo, concebido como uma reescrita inspirada no romance *A hora da estrela* (2020), de Clarice Lispector. Busca-se compreender como Evaristo reinscreve a personagem Macabéa sob uma perspectiva decolonial, marcada pela ancestralidade negro-brasileira, oferecendo uma releitura crítica que tensiona o cânone literário. A pesquisa adota uma metodologia de análise crítico-interpretativa de textos literários, apoiada em reflexões sobre reescrita, decolonialidade, estudos pós-coloniais e diásporas negras. Os resultados apontam que a reimaginação de Macabéa não apenas rompe com o silenciamento da personagem clariceana, mas também a reinscreve como sujeito miscigenado, diaspórico e legitimado pela memória ancestral, consolidando um pensamento literário que articula tradição afrodiaspórica, decolonialidade e crítica pós-colonial.

1. Doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Letras (UERN), no Campus Avançado de Pau dos Ferros - RN. Mestra em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (UERN). Formada em Letras pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (UECE). Professora efetiva da Educação Básica no município de Jaguaruana - CE. Participa do Grupo de Pesquisa em Literatura de Língua Portuguesa - GPORT (UERN). Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3353-9876>

2. Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Docente permanente do Departamento de Letras Estrangeiras (DLE-FALA) e dos Programas de Pós-Graduação em Letras (PPGL) e em Ciências da Linguagem (PPCL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2296-3062>

¿Cómo citar?

Araujo, R. y Marques, S. "Da estrela ao mulungu: a reconfiguração de Macabéa em Conceição Evaristo". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 165-177.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Palavras-chave: Clarice Lispector; Conceição Evaristo; *Macabéa, Flor de Mulungu*; literatura brasileira contemporânea; representação literária da mulher.

Resumen: El presente trabajo analiza el cuento *Macabéa, Flor de Mulungu* (2023), de Conceição Evaristo, concebido como una reescritura inspirada en la novela *A hora da estrela* [*La hora de la estrella*] (2020), de Clarice Lispector. Se busca comprender cómo Evaristo reinscribe al personaje Macabéa desde una perspectiva decolonial, marcada por la ancestralidad afrobrasileña, ofreciendo una relectura crítica que tensiona el canon literario. La investigación adopta una metodología de análisis crítico-interpretativo de textos literarios, sustentada en reflexiones sobre reescritura, decolonialidad, estudios poscoloniales y diásporas negras. Los resultados indican que la reimaginación de Macabéa no solo rompe con el silenciamiento del personaje clariceano, sino que también lo reinscribe como sujeto mestizo, diaspórico y legitimado por la memoria ancestral, consolidando un pensamiento literario que articula tradiciones afrodiaspóricas, decolonialidad y crítica poscolonial.

Palabras clave: Clarice Lispector; Conceição Evaristo; *Macabéa, Flor de Mulungu*; literatura brasileña contemporânea; representación literaria de las mujeres.

Abstract: This paper analyzes the short story *Macabéa, Flor de Mulungu* (2023), by Conceição Evaristo, conceived as a rewriting inspired by the novel *A hora da estrela* [*The Hour of the Star*] (2020), by Clarice Lispector. The study seeks to understand how Evaristo reinscribes the character Macabéa from a decolonial perspective, marked by Afro-Brazilian ancestry, offering a critical rereading that challenges the literary canon. The research adopts a critical-interpretative methodology for the analysis of literary texts, grounded in theoretical reflections on rewriting, decoloniality, postcolonial studies, and Black diasporas. The results indicate that the reimagining of Macabéa not only breaks with the silencing of Lispector's character but also reinscribes her as a mestizo, diasporic subject legitimized by ancestral memory, thus consolidating a literary perspective that articulates Afro-diasporic traditions, decoloniality, and postcolonial critique.

Keywords: Clarice Lispector; Conceição Evaristo; *Macabéa, Flor de Mulungu*; contemporary Brazilian literature; literary representation of women; critical review.

Pensar é um ato. Sentir é um fato.
LISPECTOR, p. 9.

Considerações iniciais

Publicado em 1977, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector,³ consolidou-se como uma das obras mais emblemáticas da literatura brasileira do século XX. Marcado por uma narrativa introspectiva e filosófica, o romance apresenta a trajetória de Macabéa, uma jovem nordestina, órfã e pobre que migra para o Rio de Janeiro em busca de sobrevivência. A personagem é construída a partir de um olhar mediado pelo narrador masculino Rodrigo S. M., cuja posição social, cultural e de gênero evidencia assimetrias de poder que atravessam a narrativa, produzindo uma representação marcada pelo silenciamento, pela invisibilidade social e pela precarização da existência feminina nordestina no espaço urbano.

Quase cinco décadas após a publicação da obra clariceana, Conceição Evaristo⁴ retoma essa personagem no conto *Macabéa, Flor de Mulungu* (2023), propondo uma reescrita que desloca significativamente os sentidos atribuídos à protagonista clariceana. Ao reinscrever Macabéa sob a perspectiva negro-brasileira e decolonial, Evaristo tensiona o cânone literário e reconfigura a personagem a partir da ancestralidade, da memória coletiva e do agenciamento feminino. Nessa releitura, Macabéa deixa de ser apenas signo de exclusão social para assumir uma identidade atravessada por saberes tradicionais, práticas comunitárias e vínculos ancestrais, simbolizados pela flor de mulungu – planta associada à cura, à ancestralidade e à circularidade da vida.

3. Clarice Lispector (1920–1977) nasceu em Tchetchelnik, na Ucrânia, em uma família judia. Ainda bebê, imigrou com a família para o Brasil, estabelecendo-se inicialmente em Maceió (AL) e, posteriormente, em Recife (PE), cidade onde passou a infância e adolescência. Na década de 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde ingressou no curso de Direito, embora nunca tenha exercido a profissão. Em 1943, publicou seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, obra que garantiu reconhecimento imediato no cenário literário brasileiro. Casou-se com o diplomata Maury Gurgel Valente, o que a levou a viver em diversos países, como Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos. Essa experiência de deslocamento e estranhamento cultural marcou profundamente sua vida pessoal e sua escrita. Após o divórcio, fixou sua residência no Rio de Janeiro. Atuou como cronista em importantes jornais e revistas, conciliando a produção literária com a criação de seus dois filhos. Faleceu em 9 de dezembro de 1977, um dia antes de completar 57 anos. *A hora da estrela* (1970), sua última obra, problematiza a representação da alteridade e da exclusão social por meio da personagem Macabéa. Sua trajetória biográfica, atravessada por experiências de migração, deslocamento, maternidade e solidão, dialoga profundamente com sua escrita, consolidando-a como uma das figuras mais singulares e influentes da literatura brasileira.

4. Conceição Evaristo (1946), nasceu em Belo Horizonte, MG, em uma família negra e pobre, e cresceu em uma favela. Desde cedo, sua trajetória foi marcada pela experiência da exclusão social, do trabalho doméstico e do acesso tardio à escolarização formal, vivências que se tornariam centrais em sua produção literária e intelectual. Mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1970, onde conciliou o trabalho de empregada doméstica com os estudos. Graduiu-se em Letras pela Universidade Federal

Diferentemente da narrativa de Lispector, na qual Macabéa é reiteradamente descrita como uma figura apagada e destituída de consciência crítica sobre sua própria condição como mulher imigrante, nordestina e semiletrada, a reescrita de Evaristo confere à personagem uma condição de agenciamento de sua condição feminina, lhe conferindo voz, historicidade e pertencimento. A protagonista de Evaristo passa a ser representada como uma mulher miscigenada, herdeira de matrizes indígenas, africanas e europeias, fruto autêntico da formação do povo brasileiro, cuja existência é sustentada por práticas de cuidado, como o ofício de parteira e o domínio de saberes tradicionais provindos de cada cultura. Trata-se, portanto, de uma reconstrução simbólica que rompe com estereótipos sobre a mulher nordestina e desloca a narrativa para um horizonte de resistência e reexistência.

Diante disso, este breve estudo tem como objetivo analisar de que modo Conceição Evaristo reconfigura a personagem Macabéa por meio da reescrita literária, articulando a *escrevivência*⁵ no quadro da colonialidade brasileira. A leitura crítica propõe uma interpretação comparativa entre *A hora da estrela* (2020), de Clarice Lispector, e *Macabéa, Flor de Mulungu* (2023), de Conceição Evaristo, buscando compreender como a reimaginação da personagem promove um gesto estético-político de contestação às narrativas hegemônicas e de afirmação das subjetividades femininas negras no contexto da literatura brasileira contemporânea.

Metodologicamente, o estudo adota uma abordagem qualitativa, de caráter crítico-interpretativo, fundamentada em aportes teóricos da reescrita literária em diálogos com os estudos decoloniais, como o feminismo negro e também com a crítica pós-colonial. Para tanto, o texto organiza-se em duas seções principais: a primeira dedica-se à discussão breve e panorâmica sobre a reescrita e a decolonialidade, enquanto a segunda concentra-se na análise comparativa das duas narrativas, com ênfase na ressignificação da personagem, na desconstrução de discursos hegemônicos e na ancestralidade como eixo estruturante da narrativa de Evaristo.

do Rio de Janeiro (UFRJ), é mestre em Literatura Brasileira pela PUC-Rio e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Sua obra literária e ensaística destaca-se pela centralidade da memória, da ancestralidade e das experiências das mulheres negras, dialogando com o feminismo negro, a crítica social e as epistemologias decoloniais. É autora de romances, contos e poemas, além de formular o conceito de *escrevivência*, que articula escrita e experiência vivida como prática estética e política.

5. Conceito formulado por Conceição Evaristo para designar uma escrita profundamente vinculada às experiências de vida de quem escreve, especialmente às vivências históricas, sociais e afetivas das mulheres negras. Para a autora, a escrita nasce da memória, da oralidade e da ancestralidade, ultrapassando o caráter estritamente autobiográfico ao incorporar experiências coletivas marcadas pela pobreza, pelo racismo e pela exclusão social. Trata-se de uma prática estética e política que reivindica o direito à palavra para sujeitos historicamente silenciados, confronta o cânone literário eurocentrado e transforma a literatura em um espaço de resistência, denúncia e afirmação identitária, uma escrita que, nas palavras de Evaristo (“A *escrevivência*...”, p. 30), “traz a experiência, a vivência de nossa condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana”.

Reescrita e decolonialidade: o poder das palavras na resignificação da personagem Macabéa

As reflexões acerca da reescrita literária pressupõem, inevitavelmente, o debate sobre a relação entre autor, texto e leitor. Nesse sentido, Roland Barthes, em seu ensaio “A morte do autor”, desloca o eixo de produção de sentido do texto para a instância da leitura, ao afirmar que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (Barthes, p. 64). Tal perspectiva compreende a leitura como um ato criativo e ativo, no qual o leitor assume papel fundamental na construção dos significados, conferindo novos sentidos às narrativas a partir de suas experiências históricas, sociais e culturais.

Sob essa ótica, a reescrita configura-se como um gesto interpretativo que ultrapassa a simples retomada de um texto anterior, constituindo-se como prática de resignificação estética e simbólica. Ao reescrever, o leitor-autor reelabora enredos e personagens, deslocando-os de seus contextos originais e reinscrevendo-os em novas configurações discursivas, atravessadas por outras vozes, memórias e posicionamentos ideológicos.

Jean-Paul Sartre, por sua vez, enfatiza o caráter ético e político da escrita ao defender o compromisso do escritor com seu tempo histórico. Para o autor, “a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele” (Sartre, p. 21). Nessa perspectiva, a escrita literária não se configura como prática neutra, mas como forma de engajamento que revela, denuncia e problematiza o mundo tácito existente, suas estruturas, seus legados e imaginários. O autor, ao escrever, assume uma posição no mundo, inscrevendo e revelando outros valores, conflitos e tensões que são postos em evidência na sua produção.

Complementarmente, Michel Foucault, em “O que é um autor”, amplia essa discussão ao problematizar a função-autor como instância de legitimação discursiva. Para o filósofo, o nome do autor não se restringe a uma simples designação, mas opera como princípio de organização, circulação e autoridade do discurso (Foucault, 2001). Desse modo, a autoria assume um papel estratégico na recepção da obra, influenciando sua interpretação e seu valor simbólico no campo literário.

Embora partam de pressupostos distintos, os autores pós-estruturalistas europeus Barthes, Sartre e Foucault convergem ao evidenciar a complexa relação entre autor, leitor e texto, ressaltando que o sentido literário emerge de um jogo dinâmico entre produção, circulação e recepção. Tal entendimento é corroborado por Zappone e Wielewicky (p. 22) ao afirmarem que a literatura deixa de ser definida

exclusivamente por propriedades intrínsecas do texto e passa a ser compreendida a partir do ato interpretativo do leitor, responsável por atualizar e produzir significados a partir da percepção individual de cada leitor que constrói sua própria personalidade crítica.

Essa abordagem se revela especialmente significativa ao se levar em conta a necessidade de uma literatura que inclua vozes historicamente silenciadas, como, por exemplo, a de mulheres e de indivíduos negros. Nesse contexto, a reescrita assume um papel político ao possibilitar a revisão de narrativas hegemônicas e a emergência de perspectivas marginalizadas. Autores oriundos de grupos subalternizados, ao reinscreverem personagens e histórias consagradas pelo cânone, produzem deslocamentos discursivos que desestabilizam verdades naturalizadas pelo colonialismo e pelo imaginário puramente eurocêntrico, dando, portanto, uma outra visão de grupos extensamente mistificados na historiografia literária brasileira.

É nesse horizonte que se insere o conceito de decolonialidade, entendido como um conjunto de práticas teóricas e epistemológicas voltadas à crítica das estruturas coloniais de poder, saber e ser. A decolonialidade propõe a valorização de epistemes outras, historicamente deslegitimadas, e se configura como instrumento de enfrentamento às hierarquias raciais, culturais e sociais construídas ao longo de séculos de dominação colonial.

No contexto brasileiro, Nilma Lino Gomes (p. 227) destaca a perspectiva negra decolonial como produtora de um pensamento engajado, no qual reflexão e ação se articulam de forma indissociável. Para a autora, intelectuais negras e negros que atuam nessa perspectiva assumem uma posição crítica que ultrapassa o campo teórico, incidindo diretamente sobre práticas sociais e culturais. Sob esse prisma, Conceição Evaristo insere-se como uma das principais vozes da literatura negro-brasileira contemporânea, ao contribuir com narrativas que articulam representatividade, memória e resistência.

A escrita de Evaristo, marcada pelo conceito de “escrevivência”, expressa uma produção literária comprometida com a experiência histórica das populações negras, especialmente das mulheres negras. Conforme indicado por Patrícia Hill Collins (p. 57), raça e gênero atuam em conjunto na formação das vivências das mulheres negras, demandando uma abordagem epistemológica que consiga compreender essa interseccionalidade. Assim, a reescrita de *Macabéa* por Evaristo inscreve-se como gesto estético-político que mescla reescrita, decolonialidade e feminismo negro, oferecendo uma nova leitura da personagem a partir de uma perspectiva historicamente silenciada e invisibilizada.

Macabéa e a Flor de Mulungu: o renascer de outra história

A reescrita de *Macabéa, Flor de Mulungu* (2023),⁶ de Conceição Evaristo, insere-se no campo das práticas literárias que operam um deslocamento crítico em relação ao cânone, reconfigurando personagens consagradas a partir de epistemologias outras. Conforme propõe Hutcheon (p. 22), a reescrita não se limita à repetição ou adaptação de um texto anterior, mas constitui um processo de reinterpretação crítica que dialoga com o texto-fonte ao mesmo tempo em que o tensionam. Nesse sentido, a retomada da personagem Macabéa por Evaristo instaura um movimento de ressignificação que incide diretamente sobre os regimes de representação presentes em *A hora da estrela* (2020), de Clarice Lispector.

O texto inicia pelo fim que a escritora Clarice deu à sua personagem, no caso, a sua morte. É por meio da morte da Macabéa clariceana que surge a Macabéa de Evaristo, uma mulher que protagoniza sua história por meio de sua ancestralidade brasileira como marca maior de sua identidade. Na narrativa, somos guiados por uma narradora não identificada, porém é observadora, semelhante a Rodrigo S. M., narrador clariceano, cuja perspectiva de enunciação expõe desproporções relacionadas à classe, gênero e poder. Conforme aponta Spivak (p. 54), a representação do subalterno, quando filtrada por vezes hegemônicas, tende a reiterar silenciamentos, ainda que sob o pretexto da denúncia. Nesse horizonte, a Macabéa de Lispector configura-se como sujeito cuja existência é narrada, interpretada e delimitada por um outro, permanecendo alijada da possibilidade de agência discursiva. Sua morte, ao final do romance, opera como fechamento simbólico de uma trajetória marcada pela invisibilidade social.

Conceição Evaristo, ao retomar essa personagem, realiza um gesto que pode ser compreendido como decolonial, na medida em que desloca o eixo da enunciação e reinscreve Macabéa a partir de uma perspectiva negra, feminina e pós-colonial, oportunizando a personagem o agenciamento de seu próprio destino. A falência da figura clariceana, distando de significar um encerramento, transforma-se em um componente fundamental de uma narrativa de ressurgimento; a posição fetal da morte clariceana é idêntica àquela em que a protagonista de Evaristo desponta para uma nova existência, na qual possui a capacidade de agir e auxiliar no

6. O conto *Macabéa, Flor de Mulungu*, de Conceição Evaristo, tem sua origem em um projeto editorial da Editora Oficina Raquel, realizado em 2012, em homenagem aos 35 anos de falecimento de Clarice Lispector. Na ocasião, doze autores foram convidados a reescrever personagens clariceanas, cabendo a Evaristo a escolha de Macabéa, protagonista de *A hora da estrela* (2020). Posteriormente, em 2023, a autora publica uma versão ampliada do conto, acompanhada das ilustrações de Luciana Nabuco, estabelecendo um diálogo entre palavra e imagem que potencializa a proposta de ressignificação da personagem.

desenvolvimento de outras vidas. Tal escolha dialoga com concepções afrodiaspóricas de temporalidade e existência, nas quais a morte não é compreendida como ruptura definitiva, mas como passagem e continuidade, conforme discutem autores como Mbembe (p. 97) e Hall (p. 7) no âmbito das identidades diaspóricas.

A Macabéa de Evaristo emerge, assim, como sujeito atravessado pela ancestralidade e pelos saberes tradicionais, incorporando práticas historicamente deslegitimadas pelo pensamento colonial:

Das competências não anunciadas de Macabéa, Flor de Mulungu, além de ótima cerzideira, a moça tinha o ofício de parteira. Quem via os seus morosos dedos tropeçando nas teclas da máquina de datilografia não concebia, para suas mãos, o dom de amparar a vida em sua chegada ao mundo. E de outra arte, ainda Macabéa, sem nenhum alarde, possuía autoria. O chá de folhas maceradas de mulungu tinha efeitos sedativos (Evaristo, *Macabéa...*, p. 19).

Os ofícios de parteira, curandeira e cerzideira, atribuídos à personagem, podem ser lidos à luz das epistemologias do Sul (Santos, pp. 29-30), que reivindicam o reconhecimento de conhecimentos produzidos fora da racionalidade eurocêntrica. O símbolo do mulungu, planta associada à cura e à resistência, funciona como metáfora de uma subjetividade enraizada na relação com a terra, com o corpo e com a memória coletiva.

Nesse contexto, a narradora de *Macabéa, Flor de Mulungu* (2023) assume uma posição ética e política distinta daquela observada em Lispector. Embora também não se identifique nominalmente, sua voz aproxima-se da personagem por meio de um vínculo de pertencimento e semelhança, dissolvendo a distância hierárquica entre quem narra e quem é narrada, como se observa nesse trecho: “Eu não preciso de nenhum ardil para garantir que Macabéa, a Flor de Mulungu, sou eu. Tal a minha parença-mulher com ela. Repito, sou eu e são todos meus” (Evaristo, *Macabéa...*, p. 11). Tal estratégia narrativa dialoga com o conceito de escrevivência, formulado por Evaristo, que compreende a escrita como extensão da experiência vivida e coletiva das mulheres. Conforme a própria autora afirma, a escrevivência “não é para adormecer os da casa-grande, mas para incomodá-los em seus sonos injustos” (Evaristo, “A escrevivência...”, p. 30).

A reconfiguração da personagem também pode ser analisada a partir da noção de agência. Enquanto a Macabéa clariceana é frequentemente representada como incapaz de compreender ou reagir às violências estruturais que a atravessam, cuja condição de imigrante nordestina na metrópole é marcada pelo desajuste, pela invisibilidade social e pela precarização do trabalho. Pode-se detectar essa

afirmativa através da visão de seu narrador, Rodrigo S. M., ao dizer que “ela era incompetente. Incompetente para a vida. Faltava-lhe o jeito de se ajeitar. Só vagamente tomava conhecimento da espécie de ausência que tinha de si em si mesma” (Lispector, p. 21). No entanto, a Macabéa de Evaristo é dotada de consciência prática, ainda que marcada pelo silêncio estratégico. Esse silêncio, longe de indicar alienação, constitui-se como forma de resistência, conforme sugere Bell Hooks (p. 294) ao discutir as linguagens do silêncio entre sujeitos subalternizados.

Outro aspecto central da reescrita é a valorização da ancestralidade feminina, explicitada pela tríade indígena, africana e europeia que atravessa a memória da personagem. Essa representação dialoga com o pensamento de Patrícia Hill Collins (“Epistemologia...”, p. 154), ao evidenciar a interseccionalidade entre raça, gênero e história na constituição das subjetividades das mulheres negras. Posto isto, pontuamos que a personagem não se constrói a partir de uma identidade fragmentada, mas de uma memória plural que fortalece sua existência e lhe confere pertencimento. Evaristo reelabora Macabéa contemplando as três principais etnias que compõem o povo brasileiro, dando assim, não só dinamicidade à história, mas circunscrevendo-a sob a perspectiva de homogeneidade e pluralidade do povo brasileiro.

Por fim, a resignificação da morte constitui um dos elementos mais expressivos do gesto decolonial operado por Evaristo. No texto clariceano, o narrador conclui a narrativa com o falecimento da protagonista, que é atingida por um carro de luxo, enquanto ao fundo ressoa a melodia de um violino. Seu narrador, assim, profere: “A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. O melhor negócio é o seguinte: não morrer, pois morrer é inusitado, não me completa, eu que tanto preciso” (Lispector, p. 78). Em Evaristo, a morte torna-se o início de uma nova história, um novo enredo, ainda não revelado pela primeira autora, mas oportunizado por Evaristo sob um olhar decolonial, resignificando, assim, um outro direcionamento para a personagem. A narradora assim se pronuncia: “E enquanto Macabéa, em sua meia-morte, balbuciava parte de sua história, não tive dificuldade alguma para entendê-la. Ela falava por mim e para mim, tal a nossa semelhança” (Evaristo, *Macabéa...*, p. 28). Tal inversão rompe com a lógica trágica que historicamente recai sobre personagens subalternizadas, especialmente mulheres pobres e negras, e inscreve à personagem em um horizonte de reexistência e agenciamento de sua própria vida.

Diante do exposto, a reescrita de Macabéa por Conceição Evaristo não apenas dialoga criticamente com *A hora da estrela*, mas propõe uma revisão profunda das formas de representação literária, afirmando a literatura como espaço de disputa simbólica, memória ancestral e resistência epistemológica. Em *Macabéa, flor de Mulungu*, observamos que a reescrita de Evaristo oportuniza a releitura de uma

personagem já tão cristalizada na literatura canônica brasileira, e que o olhar decolonial de Evaristo deu a personagem uma reconfiguração destituída dos possíveis preconceitos e estereótipos figurados à mulher-personagem que Clarice produziu em seu enredo.

Considerações finais

“Rearranjar minha vida, retomar meus antigos ofícios” (Evaristo, *Macabéa...*, p. 31). Esta passagem sintetiza de modo emblemático a trajetória de Macabéa nas duas narrativas analisadas e permite compreender, sob uma perspectiva decolonial e feminista negra, os diferentes modos de inscrição da personagem na ordem social. Em *A hora da estrela*, a jovem nordestina migra para o Rio de Janeiro movida pela promessa de progresso e mobilidade social, promessa que, conforme aponta Aníbal Quijano (p. 132), está alicerçada na colonialidade do poder, estrutura que hierarquiza sujeitos a partir da articulação entre raça, gênero, classe e trabalho. Nesse contexto, Macabéa ocupa a base dessa hierarquia, configurando-se como corpo subalternizado e socialmente descartável.

A releitura de Conceição Evaristo desloca essa lógica ao reinscrever Macabéa como mulher negra cujos saberes e práticas – o parto, a costura, o cuidado com o corpo e a vida – são socialmente reconhecidos em sua comunidade de origem. Tais práticas, tradicionalmente associadas às mulheres negras, dialogam com o que Patrícia Hill Collins (*Pensamento...*, pp. 492-493) define como saberes situados, produzidos a partir das experiências concretas de opressão e resistência. Contudo, ao adentrar na metrópole, essas experiências são desvalorizadas, revelando um fenômeno de epistemicídio (Santos, p. 55) que atravessa, de maneira interseccional, raça, gênero e classe.

Ainda assim, diferentemente da narrativa clariceana, a morte de Macabéa em Evaristo não apresenta apagamento, mas reinvenção. A autora rompe com a racionalidade eurocêntrica e linear ao aproximar-se de cosmologias afrodiaspóricas em que vida e morte se articulam como continuidade. Tal fato narrativo pode ser interpretado como uma manifestação de desobediência epistêmica (Mignolo, p. 288), uma vez que desloca o foco do conhecimento e da narrativa para uma ótica feminina, negra e marginalizada.

À luz do feminismo negro-brasileiro, especialmente em Lélia Gonzalez (p. 40) e Nilma Lino Gomes (p. 235), a Macabéa de Evaristo é performática e resiliente em sua condição como mulher negra que não se desconecta de sua ancestralidade, pelo contrário, traz esse aspecto como uma armadura para resistir e ressignificar sua existência como mulher nordestina. Enquanto a Macabéa clariceana aproxima-se da

figura subalterna que, conforme problematiza Gayatri Spivak, “não pode falar” sem mediação (p. 85), a personagem de Evaristo recupera agência simbólica por meio da escrevivência.

Nesse sentido, a escrevivência, conceito formulado por Evaristo, articula-se diretamente ao feminismo negro ao compreender a escrita como prática política, coletiva e comprometida com a restituição de vozes historicamente silenciadas. Conforme aponta Collins (p. 456), raça e gênero operam de forma indissociável na vida das mulheres negras, e essa convergência se materializa na reconfiguração de Macabéa como sujeito diaspórico, miscigenado e atravessado por memórias ancestrais.

Assim, Macabéa, em *Macabéa*, Flor de Mulungu, estabelece-se como uma expressão literária decolonial e feminista negra, que desafia o cânone e sugere novas perspectivas de interpretação para a personagem clariceana. Ao reinscrever Macabéa a partir das margens, Evaristo transforma a literatura em um espaço de reexistência, no qual narrar significa não apenas contar outra história, mas reivindicar o direito de existir, falar e significar a partir de um lugar historicamente negado às mulheres negras nordestinas.

Referências

- Almeida, Rogério, e Fábio T. Masuda. “A Hora da Estrela entre a ficção e a realidade: ou o trágico em Macabéa.” *Intelligere: Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 3, n. 1 [4], pp. 31-41, 2017, <https://www.revistas.usp.br/revistaintelligere/article/view/117093>. Acesso em 02 set. 2024.
- Barthes, Roland. “A morte do autor.” *O rumor da língua*, tradução de Mário Laranjeira, 3.^a ed., São Paulo, Martins, 2004, pp. 57-64. Coleção Roland Barthes.
- Collins, Patrícia H. “Epistemologia feminista negra.” *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*, por Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel, 2.^a ed., Belo Horizonte, Autêntica. 2020, pp. 139-170. Coleção Cultura Negra e Identidades.
- Collins, Patrícia H. *Pensamento feminista negro: Conhecimento, consciência e política do empoderamento*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias, São Paulo, Boitempo, 2020.

- Evaristo, Conceição. "A escrevivência e seus subtextos." *Escrevivência: a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*, organização de Constância L. Duarte e Isabella R. Nunes, Rio de Janeiro, Mina Comunicação e Arte, 2020, pp. 26-47.
- Evaristo, Conceição. "Gênero e etnia: uma (escre)vivência de dupla face." *Mulheres no mundo: Etnia, marginalidade e diáspora*, João Pessoa, Ideia, pp. 201-212, 2005, <https://inegalagoas.org/wp-content/uploads/2020/05/gc3aanero-e-etnia-conceic3a7c3a3o-evaristo.pdf>. Acesso em 10 jan. 2026.
- Evaristo, Conceição. *Macabéa, Flor de Mulungu*. Ilustrações de Luciana Nabuco, Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2023.
- Evaristo, Conceição, e outros. *Extratextos 1: Clarice Lispector – Personagens reescritos*. Rio de Janeiro, Oficina Raquel, 2012.
- Foucault, Michel. "O que é um autor." *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001, vol. 3, p. 264-298.
- Gomes, Nilma Lino. "O Movimento Negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos." *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*, por Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel, 2.^a ed., Belo Horizonte, Autêntica, 2020, pp. 223-247. Coleção Cultura Negra e Identidades.
- Gonzalez, Lélia. "Por um feminismo afro-latino-americano." *Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais*, organização de Heloisa B. de Hollanda, Rio de Janeiro, Bazar do Tempo, 2020, pp. 38-51.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro, 11.^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- Hooks, Bell. *Anseios: Raça, gênero e políticas culturais*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias, São Paulo, Elefante, 2019.
- Hutcheon, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel, 2.^a ed., Florianópolis, Edições da UFSC, 2013.
- Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 2020.
- Mbembe, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança, Lisboa, Antígona, 2014.

Mignolo, Walter D. "Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado da identidade em política." Tradução de Ângela Lopes Norte. Caderno de Letras da UFF, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008, https://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf. Acesso em 30 dez. 2025.

Quijano, Aníbal. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina." A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, organização de Edgardo Lander, Buenos Aires, CLACSO, 2005, pp. 117-142, https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em 10 jan. 2026.

Santos, Boaventura de S. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes." Epistemologias do Sul, organização de Boaventura de S. Santos, São Paulo, Cortez, 2010, pp. 31-83.

Sartre, Jean-Paul. Que é a literatura? Tradução de Carlos F. Moisés, 3.^a ed., São Paulo, Ática, 2004.

Spivak, Gayatri C. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa, Belo Horizonte, UFMG, 2010.

Zappone, Mirian H. Y., e Vera Helena G. Wielewicki. "Afimial, o que é literatura?" Literatura: Abordagens históricas e tendências contemporâneas, organização de Thomas Bonnici e Lúci

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Artículo

Os deslocamentos femininos no romance histórico de Ana Miranda

El desplazamiento de las mujeres en las novelas históricas de Ana Miranda

The displacement of women in Ana Miranda's historical novels

Elane da Silva Plácido¹

Faculdade de Educação Memorial Adelaide Franco
(FEMAF)

placido1185@gmail.com

Recibido 20-01-2026

Aprobado 27-02-2026

Carlos Magno Gomes²

Universidade Federal de Sergipe (UFS)
calmag@bol.com.br

Resumo: Ana Miranda figura entre os principais expoentes do romance histórico brasileiro do século XX. Entre suas obras mais relevantes, destacam-se *Boca do Inferno* (1989), homenagem a Gregório de Matos, e *Dias & Dias* (2002), dedicado a Gonçalves Dias. Em *Desmundo* (1996), a autora retorna ao período da colonização portuguesa para resgatar a experiência histórica das órfãs lusitanas enviadas compulsoriamente ao Brasil com o objetivo de se casarem com colonizadores. A narrativa evidencia as múltiplas formas de opressão sofridas por essas mulheres, exploradas no contexto colonial como instrumentos de reprodução e consolidação da presença portuguesa no território. Para construir esse percurso, Ana Miranda dialoga com documentos oficiais, a fim de dar voz a sujeitos femininos silenciados pela história, por meio de uma perspectiva crítica e transgressora. Para a análise da obra, mobilizam-se as reflexões de Del Priore, Lugones e Figueiredo, com o intuito de problematizar a posição da protagonista Oribela, cuja postura questiona a naturalização da violência matrimonial imposta às órfãs. Assim, a investigação concentra-se no entrelaçamento entre história e ficção, buscando identificar os deslocamentos e as resistências femininas no processo de povoamento do Brasil.

1. Professora na Faculdade de Educação Memorial Adelaide Franco. Doutora em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduada em Administração Pública pela Universidade Estadual do Maranhão. Graduada em Letras pela Faculdade de Educação São Francisco. Código ORCID: 0000-0001-9414-4862.

2. Professor Titular da área de Estudos Literários da UFS. Coordenador do PPGL/UFS (2025/2027). Pesquisador CNPq. Membro da diretoria da ANPOLL (2025/2027). Coordenador do GELIC/CNPq/UFS. Código ORCID: 0000-0001-9070-9010.

¿Cómo citar?

Silva, E. y Gomes, C. "Os deslocamentos femininos no romance histórico de Ana Miranda". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 179-195.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Palavras-chave: Ana Miranda; literatura brasileira do século XX; representação da mulher; romance histórico; revisão crítica.

Resumen: Ana Miranda es una de las principales exponentes de la ficción histórica brasileña del siglo XX. Entre sus obras más importantes se encuentran *Boca do Inferno* (1989), un homenaje a Gregório de Matos, y *Dias & Dias* (2002), dedicada a Gonçalves Dias. En *Desmundo* (1996), la autora regresa al período de la colonización portuguesa para rescatar la experiencia histórica de las huérfanas portuguesas enviadas a la fuerza a Brasil para casarse con los colonizadores. La narrativa destaca las múltiples formas de opresión que sufrieron estas mujeres, explotadas en el contexto colonial como instrumentos para la reproducción y consolidación de la presencia portuguesa en el territorio. Para construir esta narrativa, Ana Miranda se relaciona con documentos oficiales para dar voz a las mujeres silenciadas por la historia, a través de una perspectiva crítica y transgresora. Para el análisis de la obra, se utilizan las reflexiones de Del Priore, Lugones y Figueiredo, con el objetivo de problematizar la postura de la protagonista, Oribela, cuya postura cuestiona la naturalización de la violencia conyugal impuesta a los huérfanos. Así, la investigación se centra en la interrelación entre historia y ficción, buscando identificar los desplazamientos y las resistencias de las mujeres en el proceso de poblamiento de Brasil.

Palabras clave: Ana Miranda; literatura brasileña del siglo XX; representación de la mujer; novela histórica; reseña crítica.

Abstract: Ana Miranda is among the leading exponents of 20th-century Brazilian historical fiction. Among her most important works are *Boca do Inferno* (1989), a tribute to Gregório de Matos, and *Dias & Dias* (2002), dedicated to Gonçalves Dias. In *Desmundo* (1996), the author returns to the period of Portuguese colonization to reclaim the historical experience of Portuguese orphans forcibly sent to Brazil to marry colonizers. The narrative highlights the multiple forms of oppression suffered by these women, exploited in the colonial context as instruments for the reproduction and consolidation of the Portuguese presence in the territory. To construct this narrative, Ana Miranda engages with official documents in order to give voice to female subjects silenced by history, through a critical and transgressive perspective. For the analysis of the work, the reflections of Del Priore, Lugones, and Figueiredo are mobilized, with the aim of problematizing the position of the protagonist Oribela, whose stance questions the naturalization of marital violence imposed on orphans. Thus, the investigation focuses on the intertwining between history and fiction, seeking to identify the displacements and resistances of women in the process of populating Brazil.

Keywords: Ana Miranda; Brazilian literature of the 20th century; representation of women; historical novel; critical review.

Introdução

Ana Miranda destaca-se, no cenário literário brasileiro, pelo reconhecimento alcançado por seus romances históricos. Foi consagrada com o Prêmio Jabuti pelas obras *Boca do Inferno* (1990) e *Dias & Dias* (2002). O primeiro romance obteve ampla repercussão nacional e internacional, sendo reconhecido pela crítica como precursor do novo romance histórico brasileiro e traduzido para mais de vinte idiomas. Para a identificação das marcas históricas na obra de Miranda, este estudo fundamenta-se nas abordagens feministas de Del Priore, que discute o silenciamento da mulher na história oficial (p. 9); de Lugones, que propõe a descolonização de gênero a partir da noção de “locus fraturado” (p. 935); e de Miranda, cujas reflexões permitem evidenciar a posição da protagonista Oribela diante da naturalização da violência matrimonial imposta às órfãs enviadas à colônia (p. 7).

Um aspecto recorrente na escrita de Ana Miranda é a expressiva presença da voz feminina, que se manifesta não apenas na escolha de protagonistas mulheres, mas, sobretudo, na forma como essas vozes se afirmam, questionam e ressignificam a história oficial. Essa estratégia narrativa alcança elevado grau de elaboração na obra *Desmundo* (1996), que propõe uma reflexão crítica sobre a condição feminina no Brasil colonial. Ambientado no século XVI, o romance narra a trajetória de sete meninas órfãs enviadas compulsoriamente de Portugal ao Brasil com o objetivo de se casarem com colonizadores e contribuírem para o processo de povoamento da colônia. O leitor acompanha, assim, não apenas a dura travessia oceânica, mas também os efeitos das imposições religiosas, sociais e patriarcais que atravessam e marcam profundamente a experiência dessas jovens.

A narrativa tem início com a deportação da narradora Oribela e de outras órfãs, persuadidas a se “doarem” à vida matrimonial na colônia como forma de evitar a prática do concubinato entre colonizadores portugueses e mulheres indígenas, duramente condenada pela Igreja Católica. Ao adotar a voz feminina como eixo estruturante de sua escrita, Ana Miranda realiza um gesto de insurgência simbólica contra essa lógica colonizadora, ao conferir centralidade às experiências, afetos e resistências de mulheres pioneiras que, em grande medida, foram marginalizadas ou silenciadas pelos relatos históricos oficiais.

No que se refere às tênues fronteiras entre literatura e história, observa-se que ambas compartilham a preocupação em narrar e resgatar o passado. Conforme Pesavento, “a relação entre a História e a Literatura se resolve no plano epistemológico, mediante aproximações e distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real” (*História...*, p. 80). Para Luiz Costa Lima, “a história não é ficção”, pois existem

distinções fundamentais entre a escrita da história e a ficção literária. O autor ressalta que “cada uma delas ocupa uma posição diferencial quanto à imaginação. A imaginação atua na escrita da história, mas não é o seu lastro” (Lima, p. 65). Neste trabalho, parte-se do entendimento de que as representações históricas e literárias podem se complementar, tensionando categorias rígidas e possibilitando uma leitura crítica do passado a partir de uma perspectiva feminista. Na sequência, aprofunda-se a discussão acerca das relações entre literatura e história.

Ficção e recriação do passado histórico

Ao recriar o passado colonial brasileiro, Ana Miranda constrói um sofisticado entrecruzamento de textos históricos e literários com o objetivo de privilegiar o ponto de vista feminino. Sua produção literária assume, assim, um caráter pioneiro no que se refere a uma perspectiva descolonizadora da história. Conforme afirma Boaventura de Sousa Santos, “revisitar a história é descolonizar a história” (p. 107), e é justamente nesse movimento que se insere a escrita de Miranda. A autora articula um texto que revisita o passado sem esquivar-se do terror da violência imposta às mulheres, expondo as marcas do silenciamento feminino no processo colonizador. Em sua obra, abre-se a possibilidade de desestabilizar o ponto de vista hegemônico e de trazer à cena a história da vida privada das mulheres que habitaram e construíram o vasto território brasileiro.

Entre as autoras contemporâneas brasileiras que retomam estratégias semelhantes às de Ana Miranda, destacam-se romances como *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves; *Água de Barrela* (2016), de Eliana Alves Cruz; e *A mãe da mãe da sua mãe e suas filhas* (2002), de Maria José Silveira. Essas obras não se limitam à simples retomada do passado histórico, mas se comprometem com uma literatura de revisão crítica do lugar de fala da mulher, enfatizando o protagonismo feminino, especialmente das mulheres responsáveis pelo povoamento e pela construção social e cultural do país. Trata-se, portanto, de narrativas que reavaliam os discursos históricos oficiais e reivindicam novas formas de representação.

Essa literatura que revisa os padrões de gênero impostos pela colonização pode ser compreendida como sendo de caráter paródico e subversivo. No caso específico de Ana Miranda, a autora opta por narrar a colonização a partir do ponto de vista da mulher violentada, apresentando o olhar feminino como um deslocamento crítico do discurso colonizador. Ao transformar as opressões sofridas pelas mulheres em eixo central de sua narrativa, Miranda subverte uma lógica historicamente presente na literatura brasileira, na qual as vozes femininas foram, por muito tempo, marginalizadas ou silenciadas.

Ao adotar uma literatura de cunho contestatário, a autora tensiona as fronteiras entre história e ficção, colocando em xeque a suposta neutralidade dos discursos históricos. Ao reescrever a história, Miranda evidencia que tanto a historiografia quanto a ficção “decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos” (p. 161). No romance *Desmundo*, o jogo entre o relato histórico e o ficcional apresenta-se de forma fragmentada, sem a pretensão de hierarquizar um em detrimento do outro; ao contrário, há um movimento de diluição entre ambos. A obra problematiza o resgate do passado histórico e amplia o horizonte de expectativas acerca das formas pelas quais as mulheres foram silenciadas. Se, na história oficial, a voz feminina foi frequentemente secundarizada, nos romances de Miranda essas vozes ganham força e protagonismo. Do ponto de vista técnico, *Desmundo* é construído a partir de documentos oficiais e literários, os quais são revisitados criticamente, a fim de subverter as estratégias discursivas do colonizador.

Nesse sentido, compreende-se que a obra de Ana Miranda nasce do entrecruzamento entre estratégias históricas e literárias voltadas para a reconstrução crítica do passado. Nicolau Sevcenko, ao estudar autores como Euclides da Cunha e Lima Barreto, reconhece a possibilidade e a relevância desse diálogo entre história e literatura. Para o teórico, a literatura “constitui possivelmente a porção mais dúctil, o limite mais extremo do discurso, o espaço onde ele se expõe por inteiro, visando reproduzir-se, mas expondo-se igualmente à infiltração corrosiva da dúvida e da perplexidade” (Sevcenko, p. 28).

Por sua flexibilidade discursiva, a literatura desempenha um papel fundamental ao evidenciar, em sua própria estrutura, dúvidas, ambiguidades e contradições. Quando Sevcenko afirma que a literatura ocupa o limite mais extremo do discurso, ele destaca seu caráter eminentemente linguístico e simbólico. Desse modo, a realidade representada nas obras literárias não existe fora do contexto do discurso, sendo construída por meio da verossimilhança dos fatos e acontecimentos narrados. Assim, a literatura não reproduz a realidade de forma direta, mas a reconfigura criticamente.

Ainda segundo Sevcenko, a literatura avalia as intrigas e tensões organizadas na sociedade, produzindo um discurso crítico dotado de significação singular. Como produto artístico, ela reflete as condições socioculturais do meio no qual os autores estão inseridos, evidenciando uma “interdependência estreita existente entre os estudos literários e as ciências sociais” (Sevcenko, p. 28). Essa relação reforça a importância da literatura como instrumento de análise histórica e social.

Dessa forma, acredita-se que a aproximação entre literatura e história não apenas enriquece as análises do passado, como também amplia os sentidos dos episódios históricos por meio de sua ficcionalização. Sobre as diferenças entre os

discursos histórico e literário, Lima destaca que “a escrita da história, da ficção e da literatura salta aos muros das academias e remete ao cotidiano” (Lima, p. 65). Assim, torna-se perceptível a articulação entre esses discursos e a maneira como eles interferem no entendimento e na interpretação dos eventos históricos. A linguagem, nesse contexto, desempenha papel central na construção dos fatos e acontecimentos, ao articular constantemente os discursos histórico e literário.

Observa-se, portanto, que Ana Miranda se apropria de documentos históricos para reescrevê-los a partir de seu lugar de fala. Embora parta de fontes oficiais, sua obra é atravessada pela imaginação e pela representatividade do real. A autora recria o passado com base em dados históricos, mas sob uma ótica singular e crítica, como será analisado ao longo deste artigo.

Esses registros históricos são apresentados por meio de uma revisão literária que promove a identificação entre passado e presente, ao trazer para o centro da narrativa personagens historicamente marginalizados. Ao assumir uma narradora feminina, essas obras reforçam a reflexão sobre o lugar de fala das mulheres nos principais momentos históricos e sociais, por muito tempo ocultados. Desse modo, a relação entre literatura e história revela-se organizada de modo a questionar e ressignificar os discursos que sustentaram o silenciamento feminino ao longo dos séculos.

É fundamental não confundir a relação existente entre literatura e história, uma vez que se tratam de campos distintos do conhecimento. A produção historiográfica, diferentemente da literária, não se constrói a partir da subjetividade ou da imaginação próprias da ficção, mas fundamenta-se em fatos, documentos e evidências que buscam representar acontecimentos reais. Isso ocorre porque a História trabalha com atributos objetivos da realidade, ainda que reconheça a mediação interpretativa do historiador. Nesse intento,

a ficção não seria [...] o avesso do real, mas uma outra forma de captá-la, onde os limites da criação e fantasia são mais amplos do que aqueles permitidos ao historiador [...]. Para o historiador a literatura continua a ser um documento ou fonte, mas o que há para ler nela é a representação que ela comporta [...] o que nela se resgata é a reapresentação do mundo que comporta a forma narrativa (Pesavento, 1995, p. 117).

A narrativa literária tem como um de seus principais interesses a representação do mundo, ampliando a compreensão da realidade por meio de múltiplas expressões capazes de abarcar os fenômenos humanos e suas inter-relações, atribuindo-lhes novos sentidos. História e literatura, embora dialoguem em diversos momentos, não devem ser confundidas, uma vez que cada uma se fundamenta em discursos próprios e objetivos distintos. Ainda assim, esses campos

se entrecruzam quando historiadores e ficcionistas constroem versões dos fatos, aproximando-se na tentativa de interpretar e significar o passado.

Os questionamentos situados no entre-lugar da ficção e da recriação do passado histórico permitem evidenciar elementos históricos, sejam eles literários ou não. Ao mobilizar o imaginário, a literatura oferece uma representação da realidade que, longe de reproduzi-la fielmente, reelabora-a de forma crítica e simbólica. Nesse processo, ao refletir sobre diferentes maneiras de representar a realidade social, abrem-se novas possibilidades para o desenvolvimento do romance. Isso posto, após as discussões apresentadas nesta seção, propõe-se uma reflexão acerca de como a revisão crítica da narração histórica, na obra de Ana Miranda, evidencia as relações entre história e literatura.

Revisão crítica na narração histórica de Ana Miranda

No que se refere à crítica literária sobre o romance de Ana Miranda, observa-se a existência de estudos que se dedicam a analisar as particularidades da representação histórica em suas obras. O reconhecimento da autora consolida-se, sobretudo, a partir do momento em que passa a ficcionalizar a vida de grandes escritores da literatura brasileira, transformando os bastidores de suas trajetórias pessoais e intelectuais em matéria-prima para a construção de seus romances. Esse procedimento narrativo confere originalidade à sua produção e evidencia um diálogo profícuo entre história e ficção, no qual o passado é revisitado sob novas perspectivas interpretativas.

Na perspectiva de Mariléia Gärtner, a obra de Ana Miranda promove uma revisão crítica do patriarcado. Segundo a pesquisadora, os romances da autora assumem uma postura de desconstrução do “discurso patriarcal” e apresentam “uma versão mais justa da história das mulheres” (p. 17). Para Gärtner, a tessitura narrativa de Miranda fundamenta-se na revisão dos silêncios historicamente introjetados, uma vez que seus romances históricos incorporam uma perspectiva feminista ao se constituírem como espaços de reescrita da história, a partir das lacunas e omissões presentes nos documentos oficiais, tradicionalmente produzidos sob uma ótica masculina (Gärtner, p. 195-196). Dessa forma, a autora tensiona a historiografia dominante e amplia o campo de representação das experiências femininas.

Há certa unanimidade entre os analistas da obra de Ana Miranda quanto à sua apurada visão histórica. Trata-se de uma escritora que realiza investigações minuciosas sobre a vida e a produção de importantes nomes da literatura brasileira, como Gregório de Matos Guerra, Gonçalves Dias, Augusto dos Anjos e Clarice

Lispector, entre outros. Conforme aponta Nunes, Ana Miranda “destaca-se por um grande número de obras que obedecem às características do novo romance histórico e revela uma narrativa ficcional inovadora da história do Brasil” (Nunes, p. 107). Tal inovação manifesta-se de forma recorrente em romances que revisitam criticamente o período colonial e outros momentos históricos a partir do cotidiano, de experiências subjetivas e de dados particulares, deslocando o foco da narrativa oficial para vozes marginalizadas.

Gärtner ainda ressalta que Ana Miranda figura entre as escritoras responsáveis por conferir maior visibilidade ao romance histórico no cenário literário brasileiro, contribuindo para que esse gênero fosse apropriado por outras autoras como instrumento de crítica aos valores hegemônicos (Gärtner, p. 17). Ao articular o histórico e o literário, a escritora revisita os costumes do passado e questiona as normatizações que sustentam o silenciamento da mulher. Esse movimento de amadurecimento estético e ideológico revela-se estratégico e passa a se repetir em obras que deixam de utilizar a história apenas como pano de fundo, assumindo-a como objeto de análise a partir das relações de poder que a constituem.

o romance histórico deixou de ser a mera evocação romântica da história para se transformar numa análise do processo histórico. No romance do século XX, fundem-se os planos histórico e ficcional, evitando, assim, que se use a história simplesmente como pano de fundo (Gärtner, p. 29).

A releitura do período colonial brasileiro realizada por Ana Miranda evidencia como a crítica social se constrói a partir da narração histórica. Em *Desmundo*, a autora expõe não apenas as dores e o silenciamento das mulheres ao longo da história do Brasil, mas, sobretudo, a forma como a engrenagem de dominação colonial se apropriou duplamente do corpo feminino: primeiro, pela lógica patriarcal, e, em seguida, pela necropolítica colonial, que submeteu à violência e à exploração todos os corpos considerados úteis aos interesses da Coroa. Dessa maneira, a narrativa revela como gênero, poder e colonialidade se entrelaçam na constituição desse projeto histórico de opressão.

Nesse contexto, compreende-se que as mulheres órfãs retratadas viviam sob a condição de subalternidade, uma vez que eram obrigadas a obedecer ao colonizador, detentor de uma relação assimétrica de poder e domínio. Tal condição resultava em dor, silenciamento e apagamento de suas subjetividades. Ainda assim, mesmo privadas de voz nos registros oficiais da história, essas mulheres não deixaram de resistir às imposições que lhes eram feitas. Ao dar centralidade às experiências das órfãs vindas de Portugal para o Brasil, Ana Miranda ressignifica o lugar de fala feminino por meio da personagem-narradora Oribela, que se constitui

como porta-voz de múltiplas histórias de mulheres forçadas ao casamento com colonizadores, como estratégia de povoamento e controle social da colônia.

Esses casamentos estavam longe de se configurarem como contos de fadas com finais felizes. Ao contrário, tornavam-se verdadeiros pesadelos quando o marido assumia o papel de opressor, impondo relações marcadas pela violência simbólica, moral e, muitas vezes, física. Em diversos casos, o matrimônio convertia-se em uma segunda forma de aprisionamento para jovens mulheres que, já submetidas a rígidas normas religiosas e sociais, passavam a viver sob constante vigilância e controle, tendo sua autonomia severamente limitada.

No romance de Ana Miranda, falam as mulheres. E, ao calar, seguem falando. Silêncio, em Literatura, às vezes é grito. É grito quando deixa transparecer nas entrelinhas, sutis e dolorosas, as fissuras da História: os abusos, o medo intermitente, as doutrinações, o escravismo, as instrumentalizações e usos políticos e religiosos de seus corpos, os apagamentos de seus desejos e o emergir de um ruído uníssono que fere ao excluir tudo que discorda e foge à narrativa considerada oficial (Holanda, p. 67).

A voz que ecoa de Oribela emerge do silenciamento e das rígidas normas impostas às mulheres como forma de resistência a todo e qualquer conjunto de regras que as personagens femininas do período colonial eram obrigadas a seguir. Um aspecto que merece destaque é o fato de que as órfãs, mesmo sendo de pele branca, também eram submetidas a diferentes formas de violência e agressão. O único privilégio concedido em razão da cor da pele restringia-se ao consentimento social para o casamento, mecanismo por meio do qual poderiam ser aceitas e integradas à ordem social vigente.

A partir do prisma do olhar feminino, pontilhado de crenças, medos e questionamentos diante do mundo/desmundo, e da experiência do deslocamento, o romance Desmundo resgata algumas lacunas que a História não narrou, explorando-as de forma a reconstruir, ficcionalmente, histórias necessárias para o entendimento da base de formação de nossa sociedade brasileira, qual seja, a profunda subjugação da mulher pelo violento sistema patriarcal na colônia recém-formada e em ebulição (Andrade e Machado, p. 62).

No romance, evidencia-se o resgate histórico das mulheres órfãs no contexto do Brasil colonial a partir de uma perspectiva feminina, que confere voz e protagonismo a sujeitos historicamente silenciados. A forma como as ações dessas mulheres é narrada constitui uma estratégia de revisão crítica da história oficial.

Muitas delas sentem-se deslocadas e perdidas nessa nova realidade, sobretudo por não conseguirem desenvolver um sentimento de pertencimento à nação em formação. Incapazes de encontrar acolhimento ou paz no novo território, alimentam o desejo constante de retorno à terra natal, Portugal, que permanece como referência de identidade e segurança.

Esse processo de deslocamento provoca um profundo desânimo nas personagens, refletindo-se na recorrente vontade de fuga e no anseio de regressar ao espaço de origem. Tais tensões são reveladas de maneira sensível por meio do olhar de Oribela, cuja narrativa evidencia medos, inseguranças e desconfianças. Esses sentimentos são inicialmente intensificados pela forte religiosidade e pelas rígidas normas morais que regem a vida na colônia. Soma-se a isso a experiência traumática de um casamento forçado, marcado pela brutalidade do marido, descoberta que se revela aterradora para a personagem. Ainda assim, ao longo da narrativa, Oribela passa por um processo gradual de adaptação, no qual aprende, de forma dolorosa, a lidar com os costumes e as imposições do espaço colonial.

A narradora evidencia, a partir dos momentos iniciais da formação do Brasil, os modos de viver de um povo marcado por profundas tensões sociais, como a escravização e a intolerância racial e religiosa. Tais conflitos são apresentados pela voz de Oribela, funcionando como um potente instrumento de denúncia das formas de opressão que atravessavam a vida das mulheres, rigidamente controladas pelas normas da Igreja e pelas estruturas do patriarcado.

Do ponto de vista da crítica, a obra revela uma voz feminina que lê os momentos históricos de maneira diferenciada, mais sutil, delicada. Através da percepção de Oribela, avalia-se a vida colonial, os costumes, a cultura [...]. A obra de Ana Miranda reexamina a história colonial brasileira para melhor perceber os problemas atuais da cultura brasileira e também desafiar certas interpretações históricas registradas como documentos oficiais (Nunes, p. 136).

É a partir da carta de solicitação para o envio de mulheres órfãs destinadas ao casamento que Oribela inicia o relato da vinda dessas jovens de Portugal. Logo nas primeiras páginas da obra, destaca-se a presença de uma voz narrativa feminina que evidencia a chegada dessas mulheres ao Brasil como parte do projeto colonizador da Coroa portuguesa. Tal escolha narrativa confere centralidade à perspectiva da mulher, que assume o papel de narradora da história, articulando memória individual e contexto histórico ao reconstituir, desde o início, os percursos dessas órfãs sob o viés da colonização.

A' El-Rei D. João

(1552)

JESUS

Já que escrevi a Vossa Alteza a falta que nesta terra ha de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos peccados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura dellas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartar-se-hão do pecado. Manoel da Nobrega (Miranda, p. 7).

Ao interpelar esse momento histórico do Brasil colonial, a narradora promove uma releitura do discurso oficial a partir de um olhar crítico, possibilitando ao leitor reconhecer o contexto da revisão histórica que inaugura a narrativa. Desse modo, a obra articula história e ficção de maneira indissociável, ao mesmo tempo em que centraliza a voz feminina como instância narrativa. Inserida nessa perspectiva, a narradora desconstrói o discurso hegemônico sobre o passado colonial, tensionando as versões tradicionais da história e evidenciando sujeitos historicamente silenciados.

O romance destaca o percurso das mulheres órfãs desde a viagem de Portugal até a chegada ao Brasil, bem como as intrigas e conflitos que se organizam em torno desse deslocamento forçado. Por meio da personagem Oribela, evidencia-se o objetivo idealizado pelos portugueses com a vinda dessas mulheres à colônia, conforme se observa no trecho: “Pondo três vezes o joelho no chão rezou a Deus e agradeceu as mulheres que chegavam nesta terra para ajudar nos trabalhos, para fecundar, parir, assim como cristãs e guardar todo o cabedal” (Miranda, p. 55). A passagem revela a instrumentalização do corpo feminino como elemento funcional ao projeto colonial.

Nesse sentido, a protagonista explicita a visão patriarcal que vigorava na colônia acerca da figura da mulher, cuja principal função estava associada à procriação e ao povoamento do chamado “Novo Mundo”. Entretanto, a vinda de mulheres brancas também estava intrinsecamente relacionada à questão racial e religiosa, uma vez que o Brasil colonial carecia, segundo a lógica da época, de brancos católicos. Assim, a chegada das órfãs da rainha visava assegurar a continuidade dos ideais da Igreja e da Coroa portuguesa, no intuito de “conter o nascimento de mestiços, que tanto afligia as autoridades” (Del Priore, p. 36).

A narradora apresenta sete órfãs muito jovens que chegam ao Novo Mundo com o propósito de se casar: dona Isobel, dona Bernardinha, dona Urraca, dona Tareja, dona Pollonia, a Velha e Oribela. A presença dessas personagens possibilita uma reflexão crítica sobre a política colonial que instituiu o envio das chamadas “Órfãs da Rainha” à colônia brasileira do século XVI, evidenciando os mecanismos de controle social, religioso e de gênero que marcaram a formação da sociedade colonial.

Ao explorar um tema central do período do povoamento do Brasil, a obra *Desmundo* ficcionaliza esse processo histórico a partir do olhar feminino, deslocando a narrativa tradicionalmente masculina que marcou os registros da colonização. Para a construção dessa ficção histórica, a autora dialoga com diferentes textos fundadores, conforme já citado, entre os quais se destaca, também, a Carta de Pero Vaz de Caminha (1500). Enquanto a carta do padre Manuel da Nóbrega funciona como texto-mote da narrativa, orientando o enredo e a motivação central do romance, a carta de Caminha é retomada de maneira crítica. Miranda a ressignifica ao problematizar o olhar colonizador, especialmente no trecho em que descreve as partes íntimas da mulher nativa, “suas vergonhas”, evidenciando o viés de objetificação e exotização presente no discurso colonial.

Por meus brios e horrores, não despreguei os olhares das naturais, sem defeitos de natureza que lhes pudessem pôr e os cabelos da cabeça como se forrados de martas, não pude deixar de levar o olhar a suas vergonhas em cima, como embaixo, sabendo ser assim também eu, era como fora eu a desnudada, a ver em um espelho (Miranda, p. 39).

Essa forma de retomar o texto histórico sob uma perspectiva crítica oferece um novo olhar sobre o passado, na medida em que privilegia a voz de uma mulher que, ao se comparar com a nativa, revela tensões silenciadas pelas narrativas oficiais. A postura da narradora pode ser compreendida como um exercício de autorreflexão que problematiza as chamadas “verdades históricas”, conforme discute Hutcheon ao tratar da metaficção historiográfica (p. 141). Tal postura manifesta-se nas constantes reflexões da personagem Oribela, que questiona o peso da ideologia machista à qual está submetida, evidenciando os mecanismos de opressão que atravessam sua experiência.

Oribela fornece indícios claros da presença sistemática da violência simbólica e material por meio de diversas estratégias de controle social. Essas estratégias vão desde a formação religiosa das órfãs até as orientações comportamentais impostas por Dona Brites, tia do esposo daquela, que sugere modelos rígidos de conduta feminina. É relevante destacar que essa personagem representa mulheres que, embora também submetidas ao patriarcado, atuam como agentes de sua manutenção, reproduzindo normas e valores opressores.

Por se tratar de uma obra que retoma criticamente o período colonial brasileiro, *Desmundo* pode ser compreendido como um exemplo de literatura decolonial, uma vez que se propõe a revisar as formas pelas quais as configurações de poder se estabeleceram entre colonizadores e colonizados. Observa-se, nesse contexto, que as mulheres, inclusive as portuguesas, também são submetidas a processos de exploração, sendo tratadas como colonizadas. Essa condição evidencia o que María Lugones denomina de “colonialidade de gênero” (p. 936), conceito que explicita como o poder colonial opera de maneira específica na disciplinarização dos corpos e das subjetividades femininas.

Na obra de Miranda, a revisão desse passado manifesta-se na retomada dos episódios envolvendo as órfãs portuguesas, obrigadas a migrar para o Brasil. Antes disso, eram submetidas a uma rigorosa disciplina cujo objetivo central era o ensino da obediência, como relata a obra: “não provar de tudo à mesa, não querer saber onde estão as baixelas dos inimigos, falar pouco e baixo, diante de uma porta, bater ou chamar e entrar só se mandarem. Tantas coisas nos ensinavam para nos lustrar e ver se havia entre as órfãs da rainha uma que fosse mais proveitosa” (Miranda, p. 67). A educação da submissão aparece, assim, como um processo de “lustração” das mulheres, moldando-as para a obediência irrestrita. Ao reconhecer essa prática, a narradora assume uma postura crítica e contestadora diante do excesso de disciplina imposto às órfãs.

Ao construir estrategicamente uma narradora que revisita e questiona as normas rígidas que a prepararam para “povoar” o Brasil, Ana Miranda privilegia uma escrita que problematiza o lugar da mulher na história. Essa escolha narrativa dialoga com a chamada “história das mulheres”, conforme propõe Scott, ao reconhecer que a perspectiva feminina oferece uma nova lente para a leitura do passado e “questiona a prioridade relativa dada à 'história do homem', em oposição à 'história da mulher', expondo a hierarquia implícita em muitos relatos históricos” (Scott, p. 78).

Desse modo, a narradora de *Desmundo* deixa evidentes as marcas da violência colonial, ao mesmo tempo em que enfatiza a necessidade de revisar criticamente o passado. No que se refere às questões de gênero, o romance apresenta diversos elementos que contribuem para a compreensão de como a mulher era moldada para reproduzir um padrão europeu hegemônico. As órfãs eram treinadas para obedecer à Igreja, ao Reino e ao marido, sem qualquer espaço para o protagonismo feminino. A rigidez dessa formação revela-se em gestos cotidianos, como “não atalhar as palavras de quem fala e ouvir”, “não repreender os outros, mas a si mesmo” e “saber ser menor que todos os outros” (Miranda, p. 67). Ao detalhar essas lições, o texto evidencia que à mulher cabia apenas ouvir, silenciar-se e se autopolicar, reafirmando sua posição de subalternidade.

Essa concepção católica e patriarcal integrava a ideologia da Coroa portuguesa no processo de povoamento do Brasil. As famílias deveriam seguir rigorosamente as normas religiosas como forma de evitar o pecado, o que implicava não apenas limites comportamentais, mas também a normatização do corpo feminino segundo padrões estéticos específicos. Tal ideologia é exemplificada nos ensinamentos transmitidos por Brites de Albuquerque acerca da “perfeição das mulheres”, difundidos pelos manuais da época: “devia ser eu assim, assim, assim, cabelos longos, mãos delicadas, pés chicos, dentes miúdos, orelhas finas, seios redondos, testa lisa, antes fornidas, lábios carnosos, pescoço longo, garganta suave, mas que me havia um riso muito fechado e um semblante triste” (Miranda, p. 58).

Partindo desses apontamentos, identifica-se que tais padrões atuavam na normalização dos corpos das mulheres portuguesas, exigindo delas a constante vigilância sobre sua aparência como forma de garantir a manutenção do casamento. Oribela, no entanto, não concorda com essas imposições rígidas e revela sua discordância ao destacar o “riso fechado” e o “semblante triste” associados a esse ideal de perfeição. Ao se opor às normas impostas, a personagem assume uma postura de resistência que pode ser compreendida como decolonial, uma vez que questiona e subverte os padrões normativos hegemônicos impostos pela lógica colonial-patriarcal.

Considerações Finais

Ao analisar episódios históricos e ficcionais na narrativa de *Desmundo*, propõe-se uma revisão da história a partir do ponto de vista de uma mulher órfã, vinda de Portugal para o Brasil, submetida a processos de normalização opressiva. A obra revisita e resgata vozes historicamente silenciadas ao evidenciar as opressões impostas pela Coroa portuguesa como parte integrante da engrenagem colonizadora. Nesse sentido, a narradora explicita as violências simbólicas e físicas que estruturaram o projeto colonial, sobretudo no que diz respeito ao controle dos corpos femininos.

As articulações entre história e literatura apresentadas ao longo da narrativa revelam múltiplos aspectos sociais do mundo colonial, contribuindo para uma compreensão mais ampla e crítica dos acontecimentos históricos. No texto literário, a linguagem funciona como espaço de representação de ideias que dialogam diretamente com a pesquisa histórica, ao passo que a estética literária amplia o alcance interpretativo da obra, deslocando o olhar para além dos recursos meramente linguísticos e cronológicos.

Por meio da linguagem, a literatura expressa ações sociais inscritas em determinado contexto histórico, registrando uma leitura da realidade mediada por valores, normas e lugares socialmente construídos. Essa leitura, ancorada em um olhar sensível e experiente, possibilita compreender e interpretar a história sob um viés crítico, capaz de evidenciar as tensões e contradições silenciadas pelos discursos oficiais.

Ao inserir elementos literários no romance histórico, o diálogo com a realidade propõe novas formas de interpretação, reafirmando, e, ao mesmo tempo, problematizando, aquilo que já existe. A literatura, nesse movimento, estabelece uma relação representativa com o mundo, criando contextos mais conscientes e reflexivos acerca de discriminações e desigualdades, especialmente aquelas perpetuadas por meio da narrativa histórica hegemônica.

Dessa forma, o mundo pode ser artisticamente reorganizado, cabendo ao escritor de ficção a tarefa de construir sua narrativa a partir de múltiplas estratégias literárias que estruturam a obra. Nesse contexto, destaca-se a perspectiva da órfã como elemento imprescindível para a análise narrativa, uma vez que possibilita a revisão da condição de gênero no período colonial. A narradora questiona a naturalização das opressões impostas às mulheres, compreendidas como estratégias de controle e disciplinamento dos corpos femininos. Tal discussão é fundamental para compreender o silenciamento histórico das mulheres órfãs enviadas ao Brasil.

No romance, a personagem central, ao se opor às rígidas normas do sistema colonizador, passa a sofrer diversas formas de opressão e violência, revelando a lógica patriarcal que sustentava a posse e o controle do corpo feminino. O projeto colonizador português, ao priorizar a reprodução e a ocupação do território, reduzia essas mulheres à função de procriadoras, negando-lhes autonomia e subjetividade.

A narrativa carrega, assim, a marca da transgressão e reafirma o espaço da história e da literatura como lugar de revisão das lutas e resistências a partir do olhar feminino. As órfãs portuguesas são representadas como mulheres submetidas a condições análogas à escravidão, colocadas a serviço do projeto colonial, fundamentado em imposições rígidas e na marginalização daqueles que não se adequavam às normas estabelecidas.

Em vista dessas questões colocadas, a obra antecipa um olhar decolonial ao expressar uma postura de oposição às violências sofridas por Oribela. Ao revisitar o período colonial brasileiro, a narradora desvela aspectos hegemônicos instaurados nesse contexto e promove uma releitura das representações atribuídas às mulheres consideradas transgressoras. Desse modo, *Desmundo* não apenas revisa a história oficial, mas também ressignifica o lugar da mulher na narrativa histórica e literária.

Referências

- Del Priore, Mary. *Mulheres no Brasil Colonial*. São Paulo, Contexto, 2000.
- Gärtner, Mariléia. *Mulheres contando história de mulheres: O romance histórico brasileiro contemporâneo de autoria feminina*, 2006. Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, tese de doutorado, <http://hdl.handle.net/11449/103689>. Acesso em 03 nov. 2024.
- Holanda, Camila Vilela de. *Desmundo, de Ana Miranda: A (des)leitura de um Brasil pela voz ficcional da mulher*, 2019. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária.
- Hutcheon, Linda. *Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago Editora, 1991.
- Lima, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- Lugones, María. "Rumo a um feminismo descolonial." *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.
- Machado, Maritz dos Santos Ferraz, e Lucimara de Andrade. "Desmundo, de Ana Miranda: deslocamento e reconstrução ficcional da história do Brasil colonial por um olhar feminino." *A Cor das Letras: Revista digital dos programas de pós-graduação do Departamento de Letras e Artes da UEFS Feira de Santana*, v. 21, n. 3, set.-dez. 2020, pp. 61-73.
- Megill, Allan. "Literatura e História." *História & Narrativa: A ciência e a arte da escrita histórica*, organização de Jurandir Malerba, Petrópolis, RJ, {Vozes}, 2016, pp. 265-271.
- Miranda, Ana. *Desmundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- Nunes, Maria Eloisa Rodrigues. *Romance histórico contemporâneo: Com a palavra, a mulher*. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.
- Pesavento, Sandra Jatahy. "Relação entre História e Literatura e Representação das Identidades Urbanas no Brasil (século XIX e XX)." *Revista Anos 90*, Porto Alegre, n. 4, dez., 1995, pp. 115-127.
- Pesavento, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

- Santos, Boaventura de Sousa. *Descolonizar: Abrindo a história do presente*. Tradução de Luis Reyes Gil, Belo Horizonte, Autêntica Editora / São Paulo, Boitempo, 2022.
- Scott, Joan. "História das mulheres." *A Escrita da História: Novas perspectivas*, organização de Peter Burke, São Paulo, Unesp, 1992, pp. 63-95
- Sevcenko, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- White, Hayden. "O texto histórico como artefato literário." *Trópicos do discurso: Ensaios sobre a crítica da cultura*, por Hayden White, São Paulo, Edusp, 1994, pp. 97-116.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

La genealogía femenina de la literatura venezolana: una historia incompleta¹

The female genealogy of Venezuelan literature: an incomplete history

La généalogie féminine de la littérature vénézuélienne : une histoire incomplète

Ana Teresa Torres²

Escritora e investigadora independiente, Venezuela

anateresatorresg@gmail.com

Recibido 23-11-2025

Aprobado 10-01-2026

Resumen: Este artículo desarrolla algunas consideraciones acerca de la producción literaria de las escritoras venezolanas desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. Tomando en cuenta algunas de las más importantes escritoras del período estudiado, sigue la línea evolutiva de su escritura desde un patrón ancestral y doméstico hasta la plena incorporación al universo literario contemporáneo. Los cambios que se observan en cuanto a temática, punto de vista y recursos narrativos, así como la consolidación de la identidad de escritora para la mujer están vinculados a las transformaciones sociales y políticas ocurridas en Venezuela desde las reformas modernizadoras de finales el siglo XIX hasta los cambios a partir del período democrático iniciado a mediados del siglo XX.

Palabras clave: escritoras venezolanas; transformaciones; modernización.

1. Conferencia inaugural del año académico de la Escuela de Letras de la Universidad Católica Andrés Bello. Caracas, 7 de octubre de 2025.

2. Novelista, cronista, articulista, ensayista e investigadora. Graduada en Psicología (UCAB), con postgrado en Psicología Clínica; Psicoanalista acreditada por la Asociación Venezolana de Psicoanálisis; fundadora de la Sociedad Psicoanalítica de Caracas y miembro de la Asociación Psicoanalítica Internacional. Fue profesora de la Escuela de Psicología de la Universidad Central de Venezuela



¿Cómo citar?

Torres, A. "La genealogía femenina de la literatura venezolana: una historia incompleta"¹.
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 197-220.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This article presents several considerations regarding the literary production of Venezuelan women writers from the mid-19th century to the late 20th century. By examining some of the most prominent writers of the period, it traces their evolution from ancestral and domestic patterns to their full integration into the contemporary literary universe. The observed changes in themes, perspectives, and narrative techniques, as well as the consolidation of the female writer's identity, are closely linked to the social and political transformations that occurred in Venezuela, from the modernization reforms at the end of the 19th century to the changes initiated during the democratic period that began in the mid-20th century.

Keywords: writers Venezuelans; transformations; modernization.

Résumé : Cet article développe certaines considérations sur la production littéraire des écrivaines vénézuéliennes depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à la fin du XXème siècle. En tenant compte de certaines des écrivaines les plus importantes de la période étudiée, il suit la ligne évolutive de leur écriture depuis un modèle ancestral et domestique jusqu'à l'incorporation pleine dans l'univers littéraire contemporain. Les changements observés en termes de thématiques, de points de vue et de ressources narratives, ainsi que la consolidation de l'identité d'écrivaine pour la femme, sont liés aux transformations sociales et politiques survenues au Venezuela depuis les réformes modernisatrices de la fin du XIXe siècle jusqu'aux changements survenus à partir de la période démocratique entamée au milieu du XXe siècle.

Mots-clés: Écrivains vénézuéliens ; transitions ; réformes.

El poema “Anhelo” de María Josefa de la Paz y Castillo (Baruta, 1765- Caracas, ¿1834-1837?), Sor María de los Ángeles en el convento de las Carmelitas de Caracas, es el único testimonio literario documentado de una mujer venezolana de los tiempos coloniales. Este poema, dato aislado en trescientos años, algo nos dice. Podemos leerlo siguiendo las reflexiones de Françoise Collin (1995) como la *huella* de aquello que es “memoria de lo innombrable” frente a la *marca* de la “historia de lo que se nombra”. Su aislamiento, y la dispersión de otros quizás escritos también por esta monja caraqueña, se presentan como huellas de un silencio o camino propio que incluye a las escritoras venezolanas en una lucha expresiva común al género y presente en todos los contextos, porque la escritura de las mujeres, o más bien su validación, no puede comprenderse separada de su lugar en el proceso civilizatorio. Así, para acompañar este recuento muy incompleto de nuestra filiación es imprescindible inscribir la producción literaria de las venezolanas en su historia social.

De la participación femenina durante la Colonia se han reseñado algunas acciones desde el punto de vista épico, enalteciendo su heroísmo en la gesta independentista (Álvarez de Lovera, 1994), pero son escasas las investigaciones directamente relacionadas con la particularidad de sus condiciones de vida; en general, poco sabemos de ellas durante el período colonial y siglo XIX, aunque, afortunadamente, nuevos aportes han venido iluminando un espacio antes opaco. Debemos mucho en este terreno a las historiadoras Ermila Troconis de Veracoechea, Marianela Ponce, Inés Quintero, Antonieta De Rogatis y Rosalba Di Miele. Quintero (1998), quien ha dirigido una buena parte de sus trabajos hacia este tema, se refiere a esta ausencia de conocimientos como “los rastros olvidados que se encuentran dispersos y sumergidos entre los escombros del pasado y que no han sido identificados, seleccionados ni registrados a la hora de reconstruir y ordenar los datos de nuestra memoria”. Acerca de la educación de las mujeres son muy elocuentes los testimonios de viajeros decimonónicos recopilados por la historiadora, en los que se resalta la escasa ilustración de las venezolanas. Es necesario relacionar este dato con la tardía modernización del país. Las reformas liberales y el impulso modernizador se inician en Venezuela a partir de 1870 en el gobierno de Antonio Guzmán Blanco. Señala Enrique Nóbrega (1997) que estas reformas “llegaron tarde [...] debido a distintos procesos político-militares, y, sobre todo, a las largas dominaciones personalistas del poder”. También Márgara Russotto (1997) titula de “discursos sumergidos” la formación inicial del discurso femenino en el siglo XIX hispanoamericano y define así a las venezolanas: “La venezolana no fue cortesana, ni mística ni monja ilustrada, sino sobre todo mediadora de civilización”. Este particular estilo vicarial de su acción formará parte de una cierta tradición que veremos continuada en épocas posteriores.

La mujer ingresa en la función pública como el eje de la estabilidad familiar. Tanto el discurso jurídico como médico son definidos por Nóbrega (1997) como “cercos de la modernidad”; es decir, se reconocía la importancia de la mujer en el proceso de construcción de la nación, pero, al mismo tiempo, quedaba mantenida en un estado de minoría legal que le impedía, precisamente, romper el cerco. Lo que resulta importante resaltar es que el momento a partir del cual la mujer comienza a inscribirse en el discurso público en tanto sujeto de derechos, y no solamente como objeto de los intereses autopercebidos como “generales”, no es homogéneo en todas las sociedades. Bien pudiera decirse que en Venezuela no se produce hasta muy avanzado el siglo XX, cuando en 1947 las mujeres obtienen su definitivo ingreso a la ciudadanía y se les otorgan los derechos políticos plenos; fecha que ocupa un honorable tercer puesto entre los países latinoamericanos. Hasta entonces su escritura estuvo señalada por la vía de la excepción y la minoridad, del mismo modo en que lo fueron sus acciones. Sin embargo, algunas investigaciones nos alertan

acerca del error que supone considerar que la mujer venezolana, durante el siglo XIX, estuvo envuelta en una total oscuridad. Paulette Silva Beauregard (2007) encontró en el primer número de la *Gaceta de Caracas*, recién abierta la imprenta en 1808, el siguiente aviso:

Se suplica, por tanto a todos los Sujetos y Señoras que por sus luces e inclinación se hallan en estado de contribuir a la instrucción pública y a la inocente recreación que proporciona la literatura amena, ocurran con sus producciones en *Prosa* o *Verso*, a la oficina de la Imprenta, situada en la *Calle de la Catedral*, del lado opuesto a la *Posada del Ángel*.

No sabemos si es que no todos los “sujetos” eran “señores”, o si las “señoras” no eran del todo “sujetos”, pero, en cualquier caso, como comenta la autora:

No deja de llamar la atención que el aviso incluya como posibles autores a las mujeres; de hecho, supone que entre las personas ilustradas e interesadas en las letras hay mujeres (recordemos que aparecen en las listas de poseedores de libros prohibidos).

Señala también que en la célebre revista *El Cojo Ilustrado* se observa una estrategia de promoción de la lectoría femenina a través de las ilustraciones fotográficas de mujeres lectoras, lo que indica, a su juicio, la existencia de un público considerado como posible mercado para los libros. Por su parte, Mirla Alcibíades (2004) nos habla de la preocupación que comienza a instalarse en la década de 1830 acerca de la educación formal de las niñas venezolanas, y los reclamos que se suscitan por su precariedad; entre ellos los de don Fermín Toro. Esta educación se dirige a la figuración de la mujer como centro de la economía doméstica por su papel de incentivadora del ahorro familiar en un período de precariedad económica. Más importante aún son los hallazgos de revistas dedicadas a mujeres y la profusión de novelas importadas que producen un auge de la lectoría femenina. La hemerografía es el campo en el que la venezolana decimonónica emprenderá una actividad destacada. Alcibíades registra al menos quince publicaciones dirigidas por mujeres, siendo la primera de ellas *El Rayo Azul* de Maracaibo, en 1864, y una de las más importantes, *Ensayo Literario*, editada por Isabel Alderson en Caracas, que subsistió varios años con ventas por suscripción y envíos a todo el país.

En sus inicios, desde la provincia, comenzaron a surgir algunos focos aislados que hacen su aparición hacia los años 1880. Importante significación tuvo la participación de las falconianas, Virginia Gil de Hermoso (1856-1913) y Polita De Lima (1869-1944). En Coro fundan en 1890 la Sociedad Alegría para producir actividades culturales dirigidas a los jóvenes. Posteriormente crearon la Sociedad Armonía a través de la cual se promovieron programas de música, teatro y poesía.

Estas sociedades se transformaron en grupos de presión cívica y lograron la construcción de obras públicas, entre ellas el Teatro Armonía en 1891, que aún sobrevive, así como la Escuela Nacional de Niñas. “Armonía” y “Alegría” son nomenclaturas muy elocuentes en el marco del ambiente bélico heroico que se vivía entonces. Un paisaje profundamente masculino y épico al que las mujeres pertenecen en tanto son las madres, hermanas, esposas e hijas de los héroes, y participan, así sea vicariamente, y en algunos casos directamente, en las revoluciones, odios y partidizaciones que caracterizan la vida política del siglo. La producción literaria, por lo tanto, será también vicaria y expresada en innumerables poemas celebratorios de nuestras gestas y crónicas laudatorias de los héroes, así como textos que relatan episodios históricos con fines didácticos.

Concepción Acevedo de Tailhardat (1858-1953) funda en Ciudad Bolívar el periódico literario *Brisas del Orinoco*, y tuvo una larga trayectoria como educadora en su ciudad natal y posteriormente en Caracas. También fueron relevantes – señala Carmen Teresa Alcalde (1995)– Hortensia García de Yépez-Borges en El Tocuyo, y Cora Sánchez de Terán y Josefa Melani de Olivares en el estado Táchira. Estas mujeres fundan revistas, crean agrupaciones culturales, escriben en la prensa, abogan por los derechos de educación para las mujeres, publican novelas, poemarios, obras de teatro, y emprenden iniciativas que repercuten en la instrucción y urbanidad de esa Venezuela violenta y dividida por las luchas caudillistas.

Entre las que serán las primeras novelistas venezolanas Osvaldo Larrazábal (1980) registra a Trinidad Benítez López, autora de *La promesa* (1900); Rosina Pérez escribe *Historia de una familia* (1885) y *Guaicaipuro* (1886); María Navarrete publica en Maracaibo *¿Castigo o redención?* (1894). La caraqueña Lina López de Aramburu escribe con el seudónimo Zulima tres novelas: *El medallón* (1885), *Un crimen misterioso* (1889) y *Blanca; o consecuencias de la vanidad* (1896); fue también autora de poesía y prosa y de dos textos dramáticos, *María o el despotismo* y *La carta o el remordimiento*. Son estos intentos tímidos y dispersos de estas primeras novelistas la búsqueda de una voz propia para contarse a sí mismas; estas autoras, al renunciar a la gran prosa histórica y el culto de los héroes, inician la recuperación del Otro femenino, excluido no solo en tanto autora sino protagonista literaria, e incursionan en un género tan popular en la época como el folletín. Sus nombres ocupan un insignificante espacio en los registros de nuestra literatura, mas las pequeñas marcas que dejaron en el monumento de la historia dibujan, precisamente, la huella de una existencia que permite refugiar una cierta orfandad de la escritura, que pareciera haber surgido un buen día de la nada.

Dos mujeres nacidas hacia fines del siglo XIX construyen desde sus diferentes experiencias las marcas fundacionales de una literatura escrita por mujeres: Teresa de la Parra (1889-1936) y Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1961). Más allá de la calidad

de su producción, ampliamente reconocida por la crítica, lo que resulta sustancial es destacar en ellas la conciencia de *ser* escritoras. De asumir esa identidad como proyecto de vida y como propósito personal, fuera de la tradición vicaria y mediadora. No escriben circunstancialmente o como parte del cultivo de las “bellas letras”, o con fines didácticos. Podríamos decir que escriben porque *quieren*. Nada en su época invitaba a una mujer venezolana a convertirse en escritora, salvo su deseo. Ciertamente, ambas pertenecen a entornos de cultura. En el caso de Teresa, una familia caraqueña ilustrada; en el de Enriqueta, una familia notable de la región barinesa, en la que destaca la presencia de su hermano, el poeta Alfredo Arvelo. Pero, de allí a pensar que fueron impulsadas al quehacer literario, hay mucho trecho. Su escritura es, si se quiere, un acto injustificado. Al punto que Teresa de la Parra subtitula su novela *Ifigenia* (1924), “Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba”, como si con esa ironía quisiera expresar toda la futilidad atribuida a su gesto; la absoluta gratuidad de que una joven dedicase su tiempo a la frivolidad de escribir novelas, cuando otras tareas más importantes para la moral nacional la esperaron inútilmente. Llano adentro, ¿cuál pudiera haber sido el motivo justificado para que Enriqueta Arvelo produjese una obra poética? Uno solo: la voluntad de escribir. La carta que le dirigió a Julián Padrón en 1939 es muy elocuente (Arvelo Larriva, 1976):

¿Qué le voy a decir de este medio que me tocó vivir? Tengo razones, Julián Padrón, para atreverme a partir el Llano. Este no es el Llano, sino un llano peor que los otros o que está en peores condiciones. Los otros tienen su respiradero. Este está ciego.

Tanto ella como la poeta zuliana María Calcaño (1905-1956) se adelantaron a lo que tradicionalmente se hacía en el medio literario de aquel entonces, y ambas padecieron lo que podría llamarse “la provincia de la provincia”. Calcaño en un hato en las cercanías de Maracaibo y Arvelo en un apartado pueblo del piedemonte andino. Estas lejanías –en las que sin duda se incluye la voluntaria distancia de Teresa de la Parra– invitan a la resignificación de sus vidas. Escritoras que estallan en ángulos distintos de la geografía nacional, desde contextos socioculturales diferentes, y que “vienen” de los márgenes hacia un centro que tardará varias décadas en acogerlas. Su obra *marca* la literatura venezolana, pero representa también la *huella* de un sujeto marginal a la nación, fuera de su participación como organizadora del hogar y productora de hijos para la patria. De esa maternidad sacrificial hablará Lucila Palacios en sus novelas.

Ya trasladada a Caracas en los años cuarenta Enriqueta Arvelo fue una de las presencias activas en el proceso de incorporación de la mujer a la vida pública, especialmente en el orden de la cultura. Tanto ella como Teresa de la Parra, en ese

reconocimiento difícil y arduamente conseguido de su identidad como escritoras, establecieron vínculos con el medio intelectual venezolano e hispanoamericano. Sus epistolarios así lo demuestran tanto como sus actos. Teresa publicó dos novelas en Francia y emprendió giras de conferencias por las que obtenía honorarios profesionales. Enriqueta fue una polémica columnista de prensa y participó en la política siendo electa diputada a la Asamblea Legislativa de 1947. A pesar de las diferencias de sus vidas, el exilio elegido de la novelista la asemeja a la soledad distante de la poeta. A ésta la protege el aislamiento de la vida rural en la que transcurrió la mayor parte de su existencia; a la otra, esa suave lejanía en la que quiso producir su obra. Incomparables marginalidades, y, sin embargo, ambas vienen de lejos y del silencio. Esta decisión de construir una escritura propia a sabiendas del territorio hostilmente vacío que las rodea, sellará quizás una suerte de destino para la escritora venezolana.

Como dijo Gabriela Mistral en carta a Ada Pérez Guevara (1905-1997), autora de *Tierra talada* (1937), se destaca en la novela “el hecho de que una mujer se atreva con la costumbre nuestra y con el campo americano”. Ciertamente, Pérez Guevara entra en la corriente criollista al describir la vida rural y la naturaleza, así como en las comparaciones de campo y ciudad que también veremos en Trina Larralde (1909-1937). Es, si se quiere, una novelista de la tierra, de cuidadas descripciones de lo que llama “el llano pobre” –que tanto recuerda al “llano ciego” de Enriqueta Arvelo– para referirse a los Llanos orientales de los que era oriunda. *Tierra talada* entra también en diálogo con *Ifigenia*, no solo porque la novela de Teresa de la Parra es citada por la protagonista de Pérez Guevara como un encuentro inaugural, sino porque su narrativa recoge la tradición de relatar la insignificante vida de una joven. Mas no se trata, como en el caso de María Eugenia en *Ifigenia*, de escoger entre el amor y la aprobación familiar; la elección de Aurora en *Tierra talada* es huir del aplastamiento del paisaje en busca de la vida urbana que, en estos años treinta, se alza como mito de la Venezuela pobre y rural, pero también como espacio de la modernidad en la cual la mujer espera encontrar un ámbito de individualidad fuera de lo familiar ancestral. Márgara Russotto (1998) revisitó *Tierra talada* en la oportunidad de su primera reedición que tuvo lugar sesenta años después (Monte Ávila Editores, 1997), calificándola con razón de “olvidada”, y señalando el registro de transición hacia la modernidad que puede leerse en ella y otras narradoras de la misma generación.

Nacidas también en el gomecismo encontramos en nuestro recorrido una amplia lista de nombres. Algunas de ellas publicarán tempranamente; otras producirán la mayoría de sus libros en el medio de nuevas generaciones. Sin embargo, y más allá del ritmo de las publicaciones, son mujeres formadas dentro de un régimen dictatorial en el que impera la moral nacional de “hacer patria”.

Estos largos primeros treinta años del siglo –como señala Troconis de Veracoechea (1990)–, aun cuando son el escenario de transformaciones económicas sustanciales, significan poco en términos de cambios de la mentalidad. El fin de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) marcará también nuevos escenarios para la mujer. Podría decirse que la generación de escritoras que aparece en este período comprendido entre la terminación del gomecismo hasta mediados los años cincuenta, es la primera en abrir la lucha por conseguir un espacio público, tanto en lo que se refiere a los derechos civiles como en el campo literario. Hubo en el espíritu de esta generación una clara conciencia del aislamiento de la mujer escritora, que tuvo por consecuencia la producción de estrategias de supervivencia literaria en un campo de neta presencia masculina.

Ada Pérez Guevara, Lucila Palacios (1902-1994), Irma De Sola (1916-1991), Rosa Virginia Martínez (1915-1983) Alida (Pomponette) Planchart (1914-1986), Blanca Rosa López Contreras (1920- ¿?), Ofelia Cubillán (1922- ¿?), Luisa del Valle Silva (1896-1962), Lourdes Morales (1912- ¿?), Dinorah Ramos (Elba Arráiz, 1920- ¿?) y otras mujeres vinculadas al medio intelectual, conforman en esos años un grupo de acción en parte aglutinado por la oposición democrática antigomecista. Destaca, sin duda, la figura de Mercedes Carvajal de Arocha, conocida por el seudónimo de Lucila Palacios, la primera escritora en incorporarse como Individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua; mujer de intenso activismo y luchadora tanto en los terrenos de la oposición a la dictadura como en los derechos civiles. Fue una genuina representante de su generación que abordó en sus novelas temáticas tan comprometidas como el amor extraconyugal y la violencia patriarcal.

Pocos días después de la muerte de Juan Vicente Gómez, un grupo de mujeres dirigió una carta pública a su sucesor, el general Eleazar López Contreras (1935-1941), en la cual solicitaban protección social y mejoramiento de las condiciones de mujeres y niños. Inmediatamente fundan la Asociación Venezolana de Mujeres con el propósito de alfabetización y educación de las mujeres, y la Agrupación Cultural Femenina; desde ellas extienden formal petición de modificación del Código Civil exigiendo la personalidad jurídica plena de la mujer, lo que fue parcialmente atendido en 1942 y, como se mencionó, logrado en 1947. Otra agrupación, la Asociación Cultural Interamericana, crea un concurso femenino del cual derivó la Biblioteca Femenina Venezolana cuya actividad se sostuvo hasta 1951. En 1940 se realizó en Caracas la Conferencia Preparatoria del Primer Congreso Venezolano de Mujeres en el que participaron, además de las mencionadas, Gloria Stolk (1912-1979) y Antonia Palacios (1904-2001), quien la presidió.

El hecho de que todas estas iniciativas se produjeran al margen de la Asociación de Escritores de Venezuela, creada en 1935, hace lícito suponer que

aquellas escritoras buscaban una vía propia porque probablemente encontraban serios obstáculos para su difusión. Fue gracias a la Biblioteca Femenina y su premio literario que los nombres de Enriqueta Arvelo e Ida Gramcko (1924-1994) se dieron a conocer. Por otra parte, ejercieron una crítica literaria que hoy consideraríamos ingenua, pero que, sin duda, obedecía al propósito de dar presencia a una producción de escasa recepción. Destacan en este esfuerzo las zulianas Graciela Rincón Calcaño (1904- ¿?), Rosa Virginia Martínez y la caraqueña Irma De Sola, quien lleva a cabo en 1940 el primer índice de escritoras venezolanas, labor que continuó en 1975 promoviendo en la Asociación de Escritores Venezolanos una exposición hemerobibliográfica acerca de “La mujer en las letras venezolanas” (Barceló, Lyll y De Sola, Irma, 1976). A través de estos registros han podido conservarse nombres que, de otra manera, muy probablemente hubiesen quedado fuera de la historia de la literatura venezolana.

En cierta forma, lo que se debate en este período de transición hacia la modernización y democratización del país es la cuestión de la mujer definida en la identidad de escritora, tema probablemente más vacilante en el terreno de la novela que en el de la poesía. Su voz no puede asumir un universalismo literario en tanto ellas mismas, como sujetos, no han vivido la experiencia de pertenecer a un mundo universal y abierto sino a una esfera privada y clausurada. Como señala Miguel Gomes (2000):

Un sector de la población literaria que tenga vedado, directa o indirectamente, un género como el de la narrativa histórica, instrumento indudable de “imaginación nacional”, delata una grave suspensión del derecho a la vinculación mental con el espacio y tiempo sociales.

Si bien no todas estas escritoras pertenecen a la narrativa histórica, es aplicable esta idea de Gomes y, sin duda, explica el desarrollo tardío de la novela escrita por mujeres en Venezuela en comparación con otros países como México, Colombia, Brasil y Argentina. Necesariamente, en su lucha por la expresión, debieron comenzar por ejercitar una mirada atenta a lo mínimo, a la pequeña aventura de lo privado, siendo la conyugalidad un tópico privilegiado en su narrativa. Muchos años después Elisa Lerner (1932-2024) se referirá a esta generación como “las novelistas conyugales” (1971); escritoras forzadas en cierta forma a representar un tema, a establecer un discurso acerca del matrimonio como institución ineludible de su destino. Ciertamente se trata de una narrativa empobrecida por dos vías. Por un lado, la formación autodidacta que en raros casos superaba el equivalente a una instrucción primaria; por el otro, el controlado acceso a la experiencia de “la calle”, lo que inevitablemente limita el diálogo con un mundo más amplio. Sus textos remiten generalmente a monólogos y descripciones de lo que

observan desde un restringido ángulo. Si Inés Quintero (1998) titula “Mirar tras la ventana”, para referirse a las decimonónicas, ahora lo hacen desde el balcón, como titula Dinorah Ramos un conjunto de relatos (*Seis mujeres en el balcón*), pero su relación con el mundo exterior sigue tutelada. “¡Oh, los postigos! / pupilas de las casas, tras de las que miramos / a pesar de su tiesa herrazón de pestañas ¡”, dirá Luz Machado (1916-1999) en un poema de 1941.

La mujer era lo privado, lo familiar; por lo tanto, lo que escribiese comprometía su propio honor y el de su familia. No pareciera, entonces, que en este período el problema de la mujer escritora fuese tanto la negación de sus condiciones intelectuales como la censura a que tuviese un discurso público y, sobre todo, la prohibición de escapar del entorno de lo privado. Al respecto es muy elocuente esta cita tomada del relato de Lourdes Morales (¿1912- ?), “Delta en la soledad” (1946):

Convéncete, las mujeres en Venezuela, cuando escriben deben hacerlo en femenino [...] En nuestro país no entendemos mucho todavía, tratándose de mujeres, eso de separar la personalidad del escritor de la del individuo. Te juzgan tal cual escribes y te sitúan dentro del marco de tus novelas.

De Teresa de la Parra a Ada Pérez Guevara se tiende un hilo que plantea una novela inmiscuida en ese solitario y silencioso cuarto en el que las mujeres escriben mirando hacia lo que ven: su vida. Esta narrativa muy centrada en la exposición de las vidas femeninas trata de apresar el tema de la identidad, de comprender cuál es la posición del sujeto femenino dentro de un orden que le ha atribuido una sola: la de organizar y cuidar el hogar. Al respecto de Pérez Guevara y su novela *Tierra talada*, afirma Mária Russotto (1998):

El tema de la identidad femenina en construcción coloca la novela vacilando sobre el puente histórico de la transición: entre lo perdido y lo que falta por conquistar, es decir, en un período de cambios de la sociedad venezolana hacia una modernidad indefinida, utópica de posibilidades, y desde el punto de vista de una subjetividad femenina igualmente indefinida, en transición e insegura de sus legitimidades.

Se trata de novelas que podríamos calificar de morales, en tanto la felicidad de la protagonista dependerá de su capacidad de ajustarse a los paradigmas impuestos por la moral nacional; de su oposición, se seguirá la infelicidad. En cierta forma, lo que se debate en este período es la legitimidad de la mujer definida en la identidad de escritora, tema probablemente más vacilante en el terreno de la novela que en el de la poesía. Es bastante notable la incapacidad de las autoras de esta generación en la profundización de los personajes. Las narraciones son largas descripciones y enumeraciones, recuentos de lo observado, en la permanente espera de que emerja “algo”, de que irrumpa una escritura que parece envolverse a sí misma sin

resolución. Se desprende una incapacidad de la mujer para profundizar en ella misma. Se ve, pero no se sabe ver, diría la investigadora mexicana Aralia López González. Esta limitación desaparece en la próxima década y se abre la puerta a una escritura que estaba contenida en los límites de la moral prescrita para las mujeres, actuar exclusivamente dentro del orden privado de la familia.

Quizás esta sea la respuesta a las novelas edificantes, a los seudónimos, a la timidez expositiva. Como afirma Noni Benegas (1997), “en femenino [...] consistía, pues, en trasladar al papel las emociones 'espontáneas' de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época”. Estas escritoras defienden su entrada en lo público, el reconocimiento de que su escritura no es solamente pasatiempo o expresión de sentimientos íntimos, sino voz que busca ser incluida en el texto nacional. Pero ocurre que, cuando esta generación de transición inicia su autoexpresión literaria y política, su movimiento se ve truncado por otra dictadura, congelando así su vinculación con la nación que no despertará hasta el advenimiento de la democracia en 1958. Señala también Benegas que, en la poesía española de la posguerra, se observa una “mengua de libertades” y silencio, producido por la represión de la dictadura. “La mujer es la custodia de la 'raza', la cultura 'patriarcal' y el sentimiento 'nacionalista'.” En el caso venezolano, si bien el inicio democrático entre 1945 y 1948 fue demasiado breve como para hablar de una posterior “mengua”, no podemos dejar de lado el hecho de que a los inicios renovadores del final del gomecismo sucedió un régimen militarista y nacionalista. Con todo, estas mujeres de la generación posgomecista fueron verdaderamente las precursoras de las escritoras que nacimos después (Torres, 2005).

Debemos a Luz Marina Rivas (1992) un amplio y original estudio que constituye el redescubrimiento, revalorización y contextualización de estas autoras desdeñadas por la crítica, que completa un importante vacío en la historia de la literatura venezolana, negada durante largo tiempo a reconocer otra figura femenina que no fuera Teresa de la Parra. Otro nombre debemos añadir en la reconstrucción de esta historia incompleta: el ya mencionado Julián Padrón. Es él quien introduce a Enriqueta Arvelo en los cenáculos caraqueños, quien la publica y la prologa, y es él también quien en 1945 compila una antología narrativa en la que incluye a cuatro escritoras. Hoy en día sería poco, entonces era insólito.

Probablemente a las mujeres nacidas durante las últimas décadas todo esto les parecerá garantizado, pero no vino por sí solo; vino, como todas las conquistas de las mujeres, por su propia acción y decisión de ocupar los lugares que les eran negados. Y, no obstante, aunque durante los años sesenta y setenta se dan a conocer importantes escritoras, no será hasta los años ochenta cuando la presencia de las mujeres en la literatura venezolana pueda considerarse habitual. No cabe ninguna

duda de que esta incorporación es consecuencia del proceso democrático que abrió la educación a todos los sectores sociales y permitió las transformaciones culturales y legislativas en beneficio de las grandes mayorías, incluidas las mujeres. A partir de entonces la recopilación de los nombres de las escritoras se hace tan compleja y densa como en el caso de los escritores, y comienza a unificarse la producción literaria que durante mucho tiempo marchó por senderos bifurcados.

Los últimos treinta años del siglo XX registran una importantísima presencia de las venezolanas en todas las áreas públicas, lo que no es ajeno a las transformaciones del país. A partir de 1968, y continuadamente durante la década de los años 70, en los cuales Venezuela vivió un auge petrolero sin precedentes, la vida cultural contó con recursos muy superiores a los que anteriormente se le habían asignado. Fue el período en el cual la cultura comienza a ser considerada como una actividad pública respaldada por el Estado. Se creó el Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes, del cual fue presidenta la escritora Gloria Stolk (1912-1979), luego transformado en Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y actualmente en Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Fue en torno de esta entidad como las manifestaciones culturales comenzaron a tener mayor significación y se produjo el ingreso de nuevos actores en el proceso de creación y formación. En el ámbito literario se fundó Monte Ávila Editores en 1968, principal casa editorial del país, y también la Biblioteca Ayacucho en 1974, de prestigio continental, y otras entidades con importantes recursos editoriales, principalmente Fundarte (Fundación para la Cultura y las Artes, en 1975), dependiente del Concejo Municipal de Caracas, así como muchas instituciones públicas en todo el país. Unido a la apertura a otros discursos, debido a la intensa labor de traducción de autores de otras lenguas y al intercambio de los escritores venezolanos con escritores de otros países, la vida literaria se hizo más variada y compleja.

En cuanto a la presencia de las mujeres en la década de los sesenta estas han saltado de los dilemas de la conyugalidad y ahora están en la calle, en los bares, libres en su sexualidad, pero también experimentando una nueva forma de violencia. Viviendo, escribiendo, como diría Miyó Vestrini (1938-1991), “al filo de la medianoche”. Hay una voz trágica, un tanto patética, en estas primeras mujeres de la democracia. ¿Contra qué luchan? ¿De quién se quejan? ¿Qué afirman? Pareciera una guerra contra sí mismas o contra la literatura, como si la misma escritura se maltratara al intentar arrasar los signos del falso y estereotipado lirismo; contra la historia, en una suerte de crónica del diario fracaso; contra la familia en la desmitificación de la casa y su protección. Los signos del sufrimiento femenino inundan los textos: el aborto, la anorexia, la bulimia, el suicidio, la violación. “Continuarás padeciendo tu libre albedrío”, dirá Irma Acosta (¿194? - 198?). Otros nombres dentro de esta corriente son también Tecla Tofano (1927-1995), Mary

Guerrero (194?-198?), Yolanda Capriles (1930-1972). Una escritura distinta encontramos en Mariela Arvelo (1939), hija del poeta Alberto Arvelo Torrealba, que en *El trueno fue una de mis tumbas* (1979) persigue la búsqueda de ese país del olvido que caracterizó la obra de Alfredo Armas Alfonzo: el intento de traer a la carne los fantasmas que habitan la memoria de los pueblos venezolanos, las historias familiares, la recreación de la metafísica rural. Como es bien sabido Venezuela vivió en aquellas décadas un desplazamiento violento de la provincia a la capital y la expresión literaria mostró una suerte de nostalgia de la tierra presente en muchos textos poéticos y narrativos.

A principios de la década de los años 70 aparecieron dos escritoras de la generación sesentista, Antonieta Madrid (1939-2024) y Victoria de Stefano (1940-2023); ambas reinsertan la novela con una sensibilidad contemporánea que evidencia una distancia definida con las autoras mencionadas antes. A partir de Madrid y de Stefano se inaugura una visión en la cual la mujer, como escritora y personaje de novelas, es protagonista de un mundo abierto que no se limita al espacio de la intimidad o al culto de la historia nacional (Torres, 2025). Los primeros libros de Antonieta Madrid están marcados tanto por los acontecimientos políticos como por la contracultura sesentista; sin embargo, aun cuando han sido libros clasificados en el ciclo de la narrativa de la violencia, *Reliquias de trapo* (1972) y *No hay tiempo para rosas rojas* (1983) introducen una variante significativa en tanto atienden a los aspectos “menores”. Es decir, a las modalidades y nuevos códigos que se instauraron en las relaciones afectivas y sexuales entre hombres y mujeres.

Antonieta Madrid es, probablemente, la mejor exponente de estas transformaciones en la medida en que las vincula al aparato contracultural y de ese modo articula el espacio y tiempo local con el espíritu de la época en un sentido más amplio. Su narrativa viene a dar consistencia a esa nueva representación del Yo femenino al inscribir a sus personajes dentro de nuevas coordenadas y problemas sin resolver, pero al menos con la proyección de otras identidades y relaciones. En ellos se observa la conciencia de la fragmentación del individuo y una aproximación a la vida urbana en Caracas o en otras ciudades. Una comprensión de la fragilidad de las identidades y de lo efímero de los vínculos. Su propuesta formal ha sido, sostenidamente, una búsqueda. Lo que en *Reliquias de trapo* se inicia como escritura desencadenada, atenta más al texto que a la anécdota, Madrid formaliza en un estilo muy propio, cuya máxima expresión se alcanza en *Ojo de pez* (1990). En esta novela se rompe la historia, que se presenta desarticulada en un rompecabezas que contiene al mismo tiempo una teoría de la novela y una serie de pequeñas historias que pueden ser leídas desde distintos puntos de vista ya que la hegemonía narrativa queda totalmente anulada. Esta experimentación en el texto que Madrid inició con un cierto

eco del fluir de la conciencia y la intertextualización, evoluciona en su escritura a una franca ruptura con la narrativa consecuente, y la expone como una voz muy propia dentro de las tendencias de la escritura posmodernista. En *Ojo de pez* la historia de la protagonista y su genealogía femenina pueden leerse como una propuesta feminista muy particular. Lejos de cualquier denuncia explícita, el estallido de las formas y de la sintaxis introduce la proposición de una recreación de la mujer que no se expresa tanto en el contenido como en la ruptura formal. Es una escritura que “se revierte, se invierte, se trastoca”, y en esos movimientos se produce también una liberación de la identidad prefijada del sujeto que la produce. Su última novela publicada fue *De raposas y de lobos* (2001).

Victoria de Stefano publica su primera novela en 1974, *El desolvido*, firmada Victoria Duno. En ella se recogen críticamente las recientes circunstancias políticas dentro del estilo de crónica y testimonio, pero, sin duda, sus libros sucesivos demuestran que no era ese el género en el cual de Stefano quería transitar y fueron revelando y asentando a una novelista en busca de otros espacios literarios más cercanos a la reflexión filosófica, a la indagación de la biografía intelectual, al texto de múltiples referencias de lecturas que tamizan las vivencias y la memoria. En *El lugar del escritor* (1992) propone el relato de 48 horas en la vida de una escritora. Compuesta en forma de monólogo, la narración sigue el flujo de la conciencia, atenta al inmediato presente con saltos ocasionales al pasado evocado en imágenes que para nada producen una continuidad del personaje-narrador. Es una suerte de diario de escritor, un testimonio acerca de la ética de la escritura, una crónica de la lucha permanente por resguardar el espacio y el tiempo necesarios para el oficio. El texto puede leerse como el intento de llevar la consigna de Virginia Woolf a su más extrema expresión. No es solamente tener “un cuarto propio” sino *ser* ese cuarto, evitar todo lo que no sea ese cuarto, confinarse a ese espacio como reducto en donde la escritura no sea molestada ni interrumpida por ninguna otra circunstancia o persona. “Mi cuarto es la proyección de todo mi ser y mis seres múltiples... Mi cuarto y mi ser son la misma cosa (...) Una vida mía, muy mía, un lugar, una ventana”.

La lucha por llegar a obtener esta vida propia es el tema central del monólogo. Aunque transcurran en él algunas pequeñas anécdotas pasadas o presentes, toda la existencia pareciera ser un paréntesis, una detención impuesta para lo que resulta esencial: escribir. Todo vínculo es amenazante para la tarea del escritor, en la medida en que le roba tiempo para consagrarse a su trabajo: “Los escritores no deberían casarse, ni tener hijos, ni hacer amigos: nada que llevar a costas”. Es ella, la mujer escritora, quien ha dilapidado sus oportunidades al entregarse a otras tentaciones de la vida, y esa adjudicación de responsabilidad constituye un manifiesto radical acerca de las relaciones entre la mujer y la escritura.

Historias de la marcha a pie (1997) es una novela-memoir-ensayo-relato-ejercicio de prosa. Victoria de Stefano une en este libro la experiencia de vida y la experiencia literaria, la erudición, la reflexión. La autora escoge a sus personajes, atraídos por algún recuerdo banal, excéntricos, estafalarios, perdidos en sus borrosas identidades, y al interlocutor fundamental, un hombre en el umbral de su muerte, con quien establece una suerte de diálogo que sirve de pretexto a la narración. Pero el tema fundamental es el propio lenguaje, la misma aventura de la frase, la impecabilidad de un tratamiento formal que encuentra un sentido rítmico de la lírica clásica, la concisión de la palabra certera que queda reverberando, la iluminación de una vivencia. de Stefano cierra un ciclo de lo que podríamos llamar el perfil de la mujer sesentista. Se inicia relatando la participación en la lucha guerrillera –como manifestación de la acción política de la mujer en su opción más radical– y progresivamente se dirige al interior, retornando el “cuarto propio” y la recuperación de la memoria intelectual para obtener así la libertad del deseo, en este caso, el deseo de escribir. Sus últimas novelas son *Paleografías* (2010) y *Vamos, venimos* (2019), a lo que se añade una autobiografía curiosamente titulada *Su vida* (2019).

A estas dos autoras se unen nuevas voces. Como señala Beatriz González Stephan(1999) con relación a la obra de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y la mía:

Voces de resistencia sobrevivientes en las fisuras de una historia oficial tan invalidada como el poder institucional que la sostiene. Son las voces que, desde posiciones subalternas, erigen con su trabajo una posibilidad vertebradora de los fragmentos residuales de una cultura atomizada (...) corpus narrativo, que, independientemente de las diversas estrategias usadas para representar a la mujer como los nudos de tradiciones personales y colectivas, encara, de manera casi orquestada una reescritura de la historia, pero desde ángulos que comprometen la recuperación no sólo de las tradiciones desdeñadas, de sujetos silenciados (femeninos sobre todo), sino también de las texturas culturales que yacen por debajo de las historias oficiales.

Por el lado de la novela comienza una vuelta a la indagación, a la historia vista desde la perspectiva de la desacralización de los héroes, un retorno a la narración de la vida con el sentimiento de quien parte de un lugar escamoteado, de quien quiere hacer valer el lugar de la carencia para desde allí reescribir lo pretendidamente ya sabido. Un desmontaje de la historia que se ha vaciado por los costados para recuperarla desde otras claves. Luz Marina Rivas (2004) ha estudiado ampliamente a esta tríada de novelistas, algunas de cuyas obras califica de *intrahistóricas* por “el privilegio de las subalternidades y de la historia cotidiana, por la utilización de estructuras fragmentarias, frecuentemente polifónicas, por la apropiación de

discursos íntimos y de formas narrativas populares, alternos al discurso historiográfico y por la reflexión metahistórica”.

Laura Antillano (1950) ha sido una autora precoz que publicó su primer libro de cuentos a los 18 años, *La bella época* (1968), un texto juvenil inserto en un contexto literario que no estaba acostumbrado a proposiciones narrativas extrañas a lo político y social. También muy joven fue la primera mujer en ganar el Concurso de Cuentos de El Nacional en 1977 con “La luna no es pan de horno”, que es un relato inaugural en la narrativa venezolana. Se trata de un monólogo construido como una larga carta dirigida a una interlocutora ausente: la madre recién fallecida. En estos términos, el gesto de Antillano contrariaba la temática y estilo de la cuentística del momento, una literatura entre lo imaginativo, lo fantástico o lo decididamente experimental. Pero, más allá de esto, la autora daba el paso de extraer de una dolorosa vivencia personal materia de escritura, lo que también desafiaba un cierto pudor de la narrativa venezolana. Era una original propuesta de la localización de la sentimentalidad como tema literario, asunto que coincidirá, años más tarde, con los presupuestos del grupo poético Tráfico.

Desde el punto de vista de lo que será el proyecto novelístico de Antillano, este cuento primordial contiene las claves esenciales: la dialéctica de las generaciones femeninas, la construcción del sujeto femenino a la luz de una historia contextualizada en el país, la recuperación –o mejor dicho la imaginarización– de una cierta historia de la mujer venezolana que encuentra su ampliación en las novelas *Perfume de Gardenia* (1982) y *Solitaria solidaria* (1990). Con respecto a la primera de ellas, es necesario subrayar que Antillano inaugura recursos formales considerados como propios de la escritura de mujeres y extendidos en la novelística del subcontinente: la utilización de los géneros subalternos, tales como las canciones, las películas, los diarios, los recortes de prensa; los motivos de una cierta cultura femenina popular que, hasta ese momento, no habían sido representados literariamente, y que abundarán en los textos de las escritoras de los años 80 y 90. Los recursos de la imagen, que ya habían sido utilizados en *Perfume de Gardenia*, como las fotografías y fotogramas, encuentran también su expresión en uno de sus libros de ficción breve, *Cuentos de película* (1985). En esta colección se producen desplazamientos de lo literario a lo cinematográfico y viceversa, que representan un aporte fundamental de esta autora. Dentro de su cuentística posterior, muy característico de Antillano es la escritura abierta en la que cruza con frecuencia el erotismo. Una nueva forma de erotismo en tanto el sujeto femenino se desprende del “ciclo de dolor” sesentista, para situarse como protagonista de historias en las que el hombre es apropiado como objeto erótico. Esta apropiación, a veces gozosa, otras nostálgica, resulta también lejana de las exposiciones desnudas que veremos posteriormente. Se trata de una escritura más sugerente que expositiva, retomada

por otras autoras. La obra de Laura Antillano supone un nuevo conjunto articulado de proposiciones del que serán tributarias las narradoras posteriores.

Solitaria solidaria, finalista del Premio Miguel Otero Silva 1990, está construida a través de dos épocas: la primera, el último cuarto del siglo XIX, y la segunda desde 1970 hasta 1988, a través de la crónica que establecen dos mujeres que tienen entre sí una relación de doble. Las referencias de ambas épocas van dando lugar a una cierta simetría y comparación en las cuales el presente no parece haber superado al pasado en forma significativa.

Zulay mirando el horizonte marino piensa en el Puerto Cabello que visita José Martí, y piensa en éste de hoy con la Marina Center enterrada en el medio, como un castillo de cartón de Walt Disney. Zulay ve las casas aduanales cerradas, desde el mismo instante en que el país vio bajar los precios del petróleo y la economía se fue a pique... piensa entonces que ni el asalto de las fuerzas de Crespo hizo nunca con Puerto Cabello lo que se ve en esta mañana de 1988.

La narración de la parte histórica es una crónica y crítica del gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) y la participación de la protagonista en una lucha política minoritaria en la cual muere su amante y poco después ella se suicida; describe el progresivo proceso de politización de una mujer educada para el hogar, proceso en que es relevante la guía de los intelectuales y especialmente de José Martí. La narración de la otra parte, localizada en la época actual, sigue un proceso contrario: la progresiva decepción de una joven que llega, un poco tarde si se quiere, a lo que constituyó la utopía política y social de los años sesenta, llena de nostalgia por todos los proyectos perdidos que van cayendo a pedazos tras la recurrente melodía de *Imagine* y la figura de John Lennon. Enfrentada a la dispersión de un proyecto unitario, intenta en vano agarrarse de proyectos fragmentarios como la teología de la liberación, la renovación universitaria, las luchas por los derechos de la mujer, para finalmente encontrarse en la soledad y en la necesidad de forjarse un proyecto personal.

...ese deseo encajado en lo más hondo de mí que se debate entre la desilusión, la mirada escéptica sobre lo que he alcanzado a saber de lo que me rodea, y la necesidad de sobrevivir, de persistir, de comenzar otra lucha, en otro lugar de otra manera.

Es también la expresión de una desilusión generacional que se siente sin proyecto compartido, sin posibilidad de relevo y sin otro camino que el escepticismo. En la novela se observa una lucha entre el deseo de olvidar y a la vez de

recordar. “Papá suele decir que este pueblo está hecho del olvido, nació del olvido, vive del olvido, el olvido es su forma de vida”, dice la protagonista histórica; en cambio, la protagonista actual se pregunta si “será posible el olvido, si ella podrá regresar alguna vez a cualquier lugar y olvidar”. Finalmente triunfa la escritura que da lugar a la rememoración. Si bien refugiada en el amor y la soledad, la protagonista busca una pequeña aldea de mar para escribir una tesis sobre el período de Guzmán Blanco.

Es esta vivencia de soledad, asumida con decepción, la conclusión más llamativa de la novela expresa: “Vanas me resultan hoy muchas contiendas. La historia de las luchas por el poder, ¿es acaso la historia de los hombres?”, pero a la vez, la soledad pretende, como lo indica el título, establecer una solidaridad, recoger en ella a otros decepcionados. “Me gustaría ser su amiga -dice la protagonista actual refiriéndose a la protagonista histórica- y como un bálsamo que la ayudara a recuperar el sosiego, compartir con ella esa soledad, que es al final, la que vivimos todos”. Hay en esta novela una mirada desilusionada en la que fácil, aunque dolorosamente, muchos pueden reconocerse.

Milagros Mata Gil (1951–2023) publicó su primer libro de cuentos, *Estación y otros relatos* en 1986, seguido de las novelas *La casa en llamas* (1987), *Memorias de una antigua primavera* (1989) y *Mata el caracol* (1992), ganando en 1995 el premio de novela de la III Bienal de Literatura Mariano Picón Salas (Mérida) con *El diario íntimo de Francisca Malabar* (2002). Su obra es muy extensa y abarca también el ensayo literario, la investigación, el periodismo cultural y la crítica, pero lo que interesa destacar aquí es que su novelística se ha apoyado en un proyecto sostenido en la recuperación literaria de la región de los Llanos orientales y Guayana, siendo una novelista entre los pocos que han abordado un tema tan cercano y, a la vez, lejano, como es el país petrolero. Mata Gil escribe desde un discurso radical cuando aborda los temas sociales, las instituciones culturales, el abandono del ciudadano en la democracia, y muy particularmente un tema paradójicamente poco tratado por las escritoras venezolanas: las dificultades para dedicarse a su obra. Es, probablemente, la voz que con mayor conciencia insiste en las luchas contra el entorno doméstico y las dificultades económicas para desprenderse de las lealtades debidas.

Memorias de una antigua primavera de Milagros Mata Gil, novela distinguida con el Premio Miguel Otero Silva 1989, tiene como eje central el nacimiento, auge y declinación de un pueblo petrolero en los Llanos orientales venezolanos, temática ya tratada en la novela *Oficina No. 1* de Otero Silva. La acción de la novela de Mata Gil transcurre a lo largo de cincuenta años, desde 1933, cuando hipotéticamente se establece la fundación del pueblo hasta 1983, año en que se celebra su cincuentenario. Es decir, sitúa la realidad política a partir del comienzo del auge petrolero, que fue no solo un hallazgo de riqueza real, sino también el comienzo de la

esperanza. “Por eso, cuando el OG-1 reventó, y en ese reventón el petróleo nos salpicó, nos empapó con su llovizna pegajosa... ése *era* el triunfo de todos, la llegada, al fin del progreso... del futuro”, dice una de las voces narrativas. Más que una nostalgia de un mundo perdido es cólera y decepción lo que resta como saldo:

El sueño de ver mundos nuevos, de forjar con mis manos un pueblo, no fue más que eso: un sueño...Y de pronto, como si sólo esperara ese reconocimiento íntimo de fracaso, una lluvia tibia y frágil comienza a despertarse sobre la tierra.

La gran fiesta de celebración del cincuentenario del pueblo, que tiene lugar cuando ya ha finalizado el boom de la “Gran Venezuela”³, permite una retrospectiva en la cual los personajes establecen este fracaso y esta decepción amarga.

¿Cuánto tiempo duró el esplendor de aquel pueblo nacido de hombres y mujeres que llegaron en naves portentosas, atravesando tormentas y quietudes llenas de resaca? (...) Y ahora, cuando se han cumplido cincuenta años, sólo los sobrevivientes se aferrarán a los palos del desastre, sin querer salvar realmente la memoria del avance indetenible de la disolución. ... ¿para qué entonces servimos los hombres? Mejor sería que un viento nos derribara, nos arrastrara, antes que seguirnos bebiendo la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia. ¿Pero adónde ir que no sea esta isla de la memoria y a la irónica espera de la estatua?

A continuación, la misma voz expresa la cólera y la acusación contra aquellos que se han beneficiado del “dolor, la riqueza efímera, el gozo deslumbrante, el hambre y el desastre, la opresión, el llanto y el destierro”, y denuncia el cinismo del poder:

¿por qué los señores emiten con sus gestos, sus frases y sus guiños, veladas promesas que jamás cumplirán?... los señores mienten para vernos sonreír... ríen a carcajada batiente detrás de las cerradas puertas de sus habitaciones lujosas y sus oficinas... los políticos presidirán mañana la mesa del banquete repartiendo en bandeja condecoraciones a diestra y siniestra. Cuántos ojos de cólera nos estarán mirando. Se hará la fiesta y al día siguiente sólo quedarán rastros. Los que faltamos por morir habremos muerto. Nuestros nombres aparecerán grabados, junto con el de otros difuntos cuyo recuerdo permanece en el Obelisco de concreto con el cual algún burócrata afortunado aumentó su patrimonio.

3. Es una referencia al período 1970-1974 en el que tuvo lugar un boom petrolero causado por la guerra en el Medio Oriente.

A lo largo del relato, en el cual varias voces van narrando la historia del pueblo, y aludiendo a la promesa y fracaso de sus aspiraciones, se establece no solo lo ocurrido en ese lugar concreto, sino también lo que podría considerarse una señalización que comprende el país entero.

Esperan el chorro que les devuelva la época dorada, las compras desaforadas, las noches alegres, las facilidades para el rebusque y la aventura... Eso creen. Pero nada volverá. Esta es una ciudad sin huesos: una ciudad blanda e inarticulada, navegando en un charco de aceite.

Finalmente, el narrador se sitúa como testigo:

Quieres construir una ciudad sobre las ruinas y te das cuenta que sólo tienes palabras y recuerdos... te preguntas si entre tanto desastre y tantos mitos conservados cuidadosamente, no serás tú el último vestigio de una raza extinguida para siempre, te preguntas si no será tu deber, ése que anhelabas, el de conservar lo visto, el de reconstruir lo vivido...

Mata Gil se coloca en el compromiso de escribir la crónica de “la cólera amarga de la inutilidad y la impotencia”, de construir con palabras una isla de la memoria, pero hoy podríamos decir que su texto fue premonitorio.

En *Mata el caracol*, su tercera novela, el centro del relato es la historia familiar. La figura de la madre es sumamente borrosa, casi inexistente, y todos los afectos y luchas están centrados en torno al padre, que en el tiempo presente es un anciano demente que finalmente muere. Aun en su condición de anciano enfermo continúa dominando a Betty, sobrina que lo cuida pues todos los demás miembros de la familia se han dispersado. El padre es el amo, el dueño, el que somete a la mujer y a los hijos a sus deseos. Es necesario leer en esta construcción de la figura paterna –que, por cierto, es generalmente nombrada por el apellido o por el calificativo más impersonal aún de “don”– un análisis de la patriarcalidad a partir de las implicaciones psicológicas que genera en las mujeres de la familia. La desaparición del padre, poseedor y dador de la identidad produce con su ausencia un acto fundante en la narradora: “causar su propia estirpe y alejarse de la decadencia”. Su muerte le permite nacer a ella misma, como si, para la mujer, la autoapropiación requiriese de un acto de violencia. En un examen reivindicativo del pasado la protagonista se produce a sí misma en su reinterpretación y autoapropiación y abandona las raíces familiares en busca de un final eufórico, como es ser escritora de guiones en Los Ángeles.

En *El diario íntimo de Francisca Malabar* un ángel es aparentemente quien dicta el relato y obliga a la escritora a escribir, pero es obviamente una de las

máscaras asumidas por el Yo autobiográfico, un elemento otro que permite organizar el relato, y en cierta forma justificarlo. Las máscaras son desarrolladas en la narración a partir de imágenes identificatorias que se suceden y se generan unas a otras, alternando los géneros. En el ángulo femenino se suscitan imágenes entrevistas a través de sueños o recuerdos o simples visiones, como son las de una periodista, una guerrillera centroamericana, una escritora errante, una dama sospechada en una librería por unos instantes, o unas mendigas que encuentra ocasionalmente en la calle. Los acontecimientos ocurren también en Santa María, nombre ficticio del pueblo petrolero de *Memorias de una antigua primavera*, pero más relevante aún es la continuidad de los personajes.

Así como en la novela anterior asistimos a la degradación y destrucción psíquica del anciano Mata, aquí es Francisca la que desarrolla un delirio paranoide. En la anterior, la vida del personaje masculino es recogida por una mujer que se lamenta de su destino. En esta es un periodista quien quiere recuperar la vida de la mujer protagonista del relato. Sin embargo, el Yo autobiográfico tiene género, es un sujeto femenino el que habla, y es una condición fundamental del relato, pues esa autorrepresentación recoge los sufrimientos colectivos y recorre una cierta autobiografía de la mujer escritora. No hay destino de éxito, sino la lucha por llegar a ser una escritora; más aún, un sujeto independiente, autónomo, autodefinido. Es, quizá, el castigo a su exilio, a su desterritorialización, a su deseo de ser ella sola, por sí sola, como subversión del destino femenino, la que es castigada con la muerte.

Finalizo esta lectura con Stefania Mosca (1957-2009), la más joven de las autoras de las que vengo hablando, prematuramente fallecida a los 52 años. En su memoria se estableció el Premio Nacional de Literatura Stefania Mosca. Su escritura podría caracterizarse por la construcción de máscaras y desplazamientos de contextos referenciales que permean sus ficciones y otros textos. Inicia la narrativa de ficción con *Seres cotidianos* (1990) y *Banales* (1993), compuestos por narraciones breves, a veces brevísimas. Con frecuencia la deconstrucción del imaginario masculino termina por convertirse en sátira misógina como serían los relatos “La mujer perversa” o “Club Mediterráneo” de *Banales*. También las obsesiones por la belleza física son burladas y castigadas en “La chica cosmo”, parodia de los consejos femeninos de la revista *Cosmopolitan* (“La chica cosmo sabe exactamente lo que quiere su hombre”) o en la burla final del relato “Gimnasio” en *Seres cotidianos*, en el cual la identidad de género de la protagonista queda en juego al descubrirle al lector que se trata de un trans.

Tanto en estos dos conjuntos como en su primera novela *La última cena* (1991), los personajes responden a figuras humanizadas; incluso en la novela podrían verse atisbos de una recuperación nostálgica de la infancia y de los avatares de la

emigración que trajo a sus padres desde Italia. Sin embargo, su mirada está siempre atenta a trazar la historia familiar desde la mordacidad para expresar así el desencanto y el fracaso. En cierto modo, Stefania escribe el antirrelato de la emigración. Seres que vinieron en busca del bienestar durante la época de la dictadura perezjimenista, cuyas promesas de progreso, desarrollo y modernidad tuvieron su expresión más directa en los cambios urbanísticos, pero cuyos destinos permanecen inconclusos. Las constantes mudanzas de la familia emigrante parecieran representar esta movilidad que finalmente se estanca y metaforiza su derrumbe en el terremoto de Caracas el 29 de julio de 1967, día en que sucede la novela.

En la novela *Mi pequeño mundo* (1996) lleva al extremo la deshumanización y podría calificarse, como sugiere Susana Reisz (1996), de “parodia violenta”. A lo largo de un relato seudofantástico los personajes viven en un inmediato presente, sin que las anécdotas o circunstancias que los encadenan tengan alguna coherencia o verosimilitud. Podemos, sin embargo, reconocer los signos del país al que pertenecen a través del tono de mordaz crítica contra aquellos que simbolizan el poder económico y político. En general, todos los personajes recuerdan a los *comics*, e incluso algunos llevan sus nombres, como Lotario. En los iniciales trabajos de Mosca veíamos un Yo femenino en busca de una explicación a su identidad, o que intentaba autorrepresentarse desde un discurso propio, pero progresivamente, la mujer –y en esta novela con mayor claridad– aparece representada grotescamente por los estereotipos del imaginario masculino. Sheila es un objeto voyerístico en función de los deseos del *gangster*, tal como la hemos visto en los filmes del género. Margarita es la caricatura de la mujer cuyo objetivo es hacer negocios o perseguir fines políticos inconfesables, tal como aparece en ciertas telenovelas venezolanas. Esta utilización carnavalesca de subgéneros cinematográficos, así como la temática de la marginalidad urbana, comienzan a introducir un tema muy propio de los años 90 como es la literatura del deterioro, ya anunciada en los relatos de *Banales* (1994) en los que la ciudad oliendo a basura, y el mal trato de cualquier ilusión se hacen dolorosamente evidentes y continúan en su última novela *El circo de Ferdinand* (2006).

Terminamos aquí el recorrido en el que he comentado parcialmente los comienzos de la literatura escrita por mujeres, así como la obra de algunas venezolanas del siglo XX, sin que de ninguna manera las presente como únicas; afortunadamente somos muchas más, me he limitado a seleccionar las que creo he leído más detenidamente. A partir del siglo XXI nuevas voces destacan en el panorama literario, algunas en Venezuela y otras desde la variedad de lugares a los que ha llegado la diáspora venezolana.

Referencias

- Alcalde, Carmen Teresa. *Escritoras de Venezuela. Escritoras tachirenses*. Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. N.º 149. San Cristóbal, s/e., 1995.
- Alcibíades, Mirla. *La heroica aventura de construir una república. Familia-nación en el ochocientos venezolano (1830-1865)*. Monte Ávila Editores y Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2004
- Álvarez de Lovera, María. *La mujer en la colonia. Situación social y jurídica*. Fondo Editorial Tropykos/Faces. Universidad Central de Venezuela, 1994.
- Arvelo Larriva, Enriqueta. *Antología poética*. Selección y prólogo de Alfredo Silva Estrada. Monte Ávila Editores, 1976.
- Benegas, Noni. *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Hiperión, 1997.
- Collin, Françoise. "Historia y memoria o la marca y la huella". En *El género de la memoria*. Fina Birulés compiladora. Pamiela Ediciones, 1995.
- Exposición hemero-bibliográfica "La mujer en las letras venezolanas". Lyll Barceló e Irma De Sola compiladoras. Congreso de la República, 1976.
- Gomes, Miguel. "La otra narrativa histórica venezolana". The University of Connecticut-Storrs. Inédito, 2000.
- González Stephan, Beatriz. "La resistencia de la memoria: una escritura contra el poder del olvido". En *Literatura venezolana hoy*. Karl Kohut (ed.) Iberoamericana-Vervuert Verlag, 1999.
- Larrazábal, Osvaldo. *Historia y crítica de la novela venezolana del siglo XIX*. Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, 1980.
- Lerner, Elisa. "Muerte de la novelista de recámara". En *Yo amo a Columbo*. Monte Ávila Editores, Colección Documentos, 1979.
- Nóbrega, Enrique. *La mujer y los cercos de la modernización: los discursos de la medicina y el aparato jurídico. (Esbozos de un estudio comparativo: Venezuela y Colombia, 1870-1930)*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.
- Padrón, Julián. *Cuentistas modernos. Antología*. Ministerio de Educación, 1945.

Pantin, Yolanda y Torres, Ana Teresa. *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas*. Fundación Polar, 2003.

Quintero, Inés. *Mirar tras la ventana. Testimonios de viajeros y legionarios sobre mujeres del siglo XIX*. Alter Libris. Secretaría de la Universidad Central de Venezuela, 1998.

Reisz, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Ediciones de la Universitat de Lleida, 1996.

Rivas, Luz Marina. "La literatura de la otredad: cuentistas venezolanas 1940-1956". Tesis para optar al título de Magíster de Literatura Latinoamericana Contemporánea en la Universidad Simón Bolívar. Inédita, 1992.

_____. *La novela intrahistórica. Tres miradas femeninas de la historia venezolana* (Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres). Universidad de Carabobo, 2004.

Russotto, Márgara. *Discursos sumergidos. Pequeña historia de los discursos femeninos en América Latina*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1997.

_____. "La perspectiva de género en la escritura de la modernización venezolana". *Folios*, revista de Monte Ávila, N.º 31-32. Monte Ávila, febrero-abril, 1998.

Silva Beauregard, Paulette. *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Fundación para la Cultura Urbana, 2007.

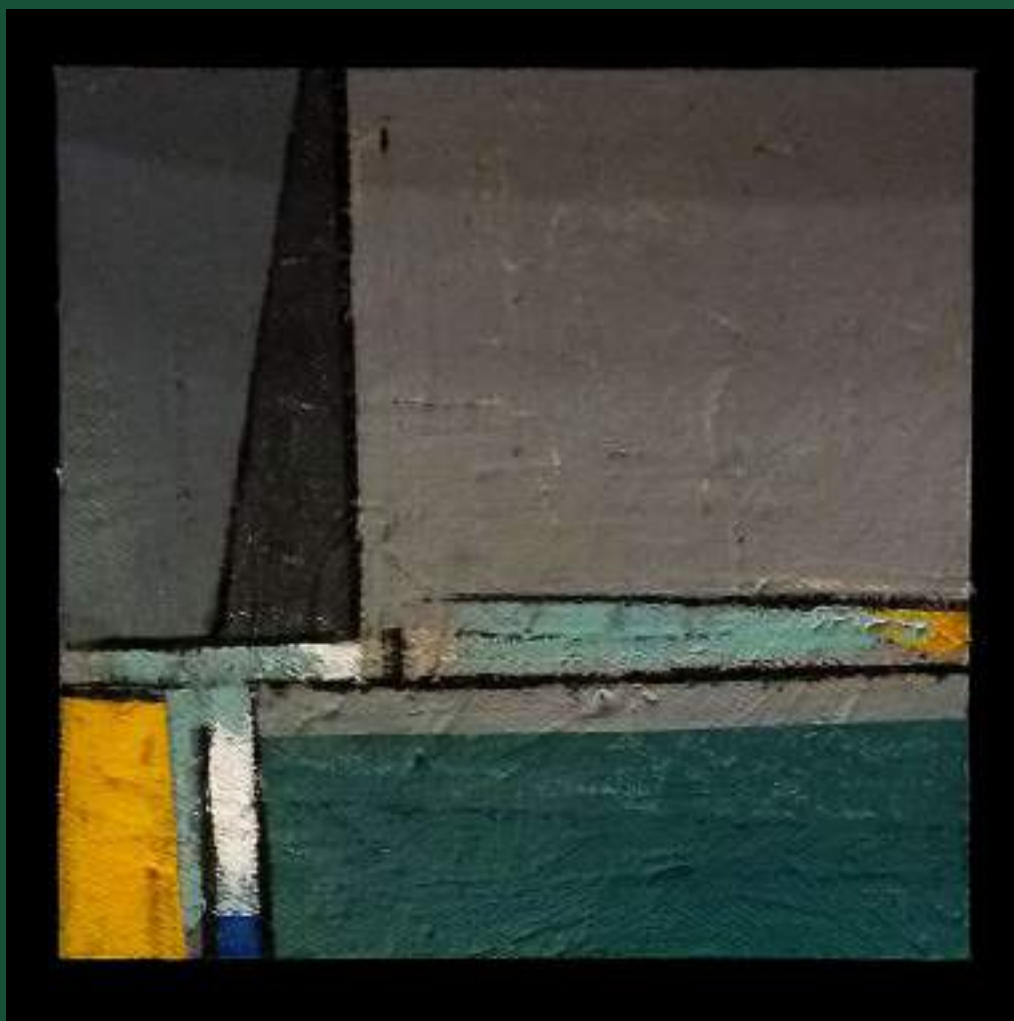
Torres, Ana Teresa. Autorrepresentación de los destinos femeninos en las escritoras de la generación posgomecista. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Caracas, 15-16 de junio. Inédito, 2005.

_____. Venezolanas que escriben. La escena literaria a partir de 1970. Ciclo Escritoras Venezolanas. Academia de la Historia del Estado Carabobo. Valencia, 30 de mayo. Inédito, 2025.

Troconis de Veracoechea, Ermila. *Indias, esclavas, mantuanas y primeras damas*. Alfadil y Academia Nacional de la Historia, 1990.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra y el “modernismo crepuscular” de *Las memorias de mamá blanca*

Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra and the “twilight modernism” of *Las memorias de mamá blanca*

Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra e o “modernismo crepuscular” de *Las memorias de mamá blanca*

Recibido 24-10-2025

Aprobado 10-12-2025

Miguel Gomes¹

Universidad de Connecticut, EE. UU.

miguel.gomes@uconn.edu

Resumen: Este artículo argumenta que los vínculos que pueden establecerse entre la poética de Manuel Díaz Rodríguez y la de Teresa de la Parra no se limitan a los paralelos entre sus dos primeras novelas, respectivamente, *Ídolos rotos* (1901) e *Ifigenia* (1925), sino que pueden extenderse a otras obras. En particular, se analiza la proximidad entre muchos ideogramas presentes en *Camino de perfección* (1910), libro de ensayos de Díaz Rodríguez, y la caracterización del personaje principal de *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Parra. Esta discusión da pie a una reflexión acerca de cómo situar históricamente la labor de Parra y cómo evaluar sus ambiguos lazos con los círculos culturales del régimen gomecista.

Palabras clave: Teresa de la Parra; Manuel Díaz Rodríguez; literatura venezolana; modernismo hispanoamericano; gomecismo.

Abstract: This article argues that the connections that can be established between the poetics of Manuel Díaz Rodríguez and Teresa de la Parra are not limited to the parallels between their respective first two novels, *Ídolos rotos* (1901) and *Ifigenia* (1925), but can also extend to other works. In particular, it analyzes the proximity between many ideological motifs present in *Camino de perfección* (1910), Díaz Rodríguez's collection of essays, and the characterization of the main character in *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) by Parra. This discussion leads to a reflection on how to historically situate Parra's work and how to assess her ambiguous ties to the cultural circles of the Gómez regime.

Keywords: Teresa de la Parra; Manuel Díaz Rodríguez; Venezuelan literature; Spanish American *modernismo*, the Gómez regime.

1. Crítico literario e investigador. Ha publicado volúmenes sobre la historia del ensayo hispanoamericano, teoría literaria y literatura venezolana del siglo XXI; sus artículos han aparecido en revistas tales como *Hispanic Review*, *Revista Iberoamericana* y *Revista de Estudios Hispánicos*. Miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5296-0420>.



¿Cómo citar?

Gomes, M. “Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra y el “modernismo crepuscular” de *Las memorias de mamá blanca*”. *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 222-240.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumo: Este artigo defende que as ligações que podem estabelecer-se entre as poéticas de Manuel Díaz Rodríguez e Teresa de la Parra não se limitam aos paralelismos entre os seus dois primeiros romances, *Ídolos rotos* (1901) e *Ifígenia* (1925), mas podem também estender-se a outras obras. Em particular, analisa a proximidade entre diversos motivos ideológicos presentes em *Camino de perfección* (1910), a coletânea de ensaios de Díaz Rodríguez, e a caracterização da personagem principal em *Las memorias de Mamá Blanca* (1929), de Parra. Esta discussão conduz a uma reflexão sobre como situar historicamente a obra de Parra e como avaliar as suas ligações ambíguas aos círculos culturais do regime de Gómez.

Palavras-chave: Teresa de la Parra; Manuel Díaz Rodríguez; literatura venezolana; modernismo hispano-americano; regime de Gómez.

Las cambiantes preferencias y expectativas de las sociedades literarias son rastreables en sus versiones del pasado. Lo confirman la recuperación de autores olvidados y el olvido de figuras antes esenciales. La historiografía de la literatura venezolana ofrece un terreno fértil para esas constataciones por las drásticas discontinuidades de los proyectos colectivos, aptamente retratadas por Gisela Kozak al titular una de sus colecciones de ensayos *Venezuela, el país que siempre nace*: cada nacimiento implica reestructuraciones de la tradición. Sobre la valoración póstuma, incluso mitificación, de José Antonio Ramos Sucre se ha escrito lo suficiente y no es necesario volver al tema, pero a lo largo de los años me ha inquietado más lo opuesto, autores significativos en su momento desterrados luego a la desmemoria. La más escandalosa de esas condenas, a mi ver, la ha sufrido Manuel Díaz Rodríguez.

Debe recordarse que sus dos primeras novelas, paradigmas del modernismo, *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902), fueron celebradas por José Enrique Rodó, Enrique Gómez Carrillo, Miguel de Unamuno y Ramón del Valle Inclán. Rubén Darío mismo no mostró timidez en sus elogios:

Díaz Rodríguez [es] un espíritu de excepción, de los pocos que forman la naciente y limitada aristocracia mental de nuestra América [...]. [*Ídolos rotos*] es de las novelas que, traducidas, pueden incorporar una literatura [...] ignorada, como la hispanoamericana, al movimiento cosmopolita (*La caravana...*, p. 171-172).

Amado Nervo, además, lo trató de “hermano” líneas después de catalogarlo de “indiscutible maestro del estilo, el dominador y conocedor indiscutible del idioma en América” (citado por Paz Castillo, vol. 2, pp. 115-116). Ningún narrador

venezolano había gozado de ese tipo de recepción hasta entonces. De él, Jesús Semprún aseveró que “la generación a que pertenezco y las que lo siguen le deben mucho” (citado por Paz Castillo, vol. 2, p. 48) y, ya antes, en 1921, Óscar Linares, pensando en las letras nacionales, adujo que “fue con *Ídolos rotos* como tuvimos novela por vez primera, de modo formal y permanente. Y con *Sangre patricia* como la tuvimos del modo más depurado y exquisito” (citado por Paz Castillo, vol. 2, p. 41). En tiempos recientes, Carlos Sandoval ha defendido con sólidos criterios el rango fundacional de Díaz Rodríguez en la tradición de la narrativa breve, por haber sido autor del primer volumen de cuentos publicado en Venezuela, *Confidencias de Psiquis* (1896), convertido en “lección de escritura artística en prosa no solo para los lectores, sino para quienes comenzaban a hacer carrera como cuentistas o se estrenaban en la escritura de novelas” (Sandoval, “Manuel Díaz Rodríguez”, p. 23). ¿Cómo explicar, así pues, la actual posición más bien marginal del autor en el canon del país? Hoy por hoy su nombre se divide solo en los renglones de los especialistas, y no siempre. Si reparamos en que las enormes deudas estilísticas de Rómulo Gallegos con Díaz Rodríguez (Araujo, pp. XXIV-XXV) se han silenciado con asiduidad, no nos costaría deducir que la respuesta a mi interrogante tendría un trasfondo político: la actitud de la posteridad se vuelve comprensible por la cooperación del ilustre modernista — a diferencia de Gallegos — con la dictadura de Juan Vicente Gómez y la notable cuota de poder material que recibió a partir de 1909 como vicerrector de la Universidad Central de Venezuela, director de Educación Superior y de Bellas Artes, ministro de Relaciones Exteriores, ministro de Fomento, senador, presidente del Estado Nueva Esparta y del Estado Sucre.

Tal solución al problema historiográfico, no obstante, deja de ser convincente si observamos que la asociación con el gomecismo no ha empañado otras carreras literarias de principios del siglo XX. Un ejemplo prominente es el de Ana Teresa Parra Sanojo, o Teresa de la Parra, como prefirió firmar sus obras. Desde hace mucho se conocen sus lazos con el régimen de Gómez, con quien se carteó y de quien solicitó mecenazgo para la publicación de su primera novela (Parra, *Textos...*, pp. 346-347). Sabemos, igualmente, que fue explícita en sus alabanzas al dictador en entrevistas concedidas a la prensa internacional:

—Nosotros pensamos interrogarla sobre la política de su país...

—Yo no entiendo de política [...]. Ahora bien, creo que la situación social de mi país es buena. Hay magníficas carreteras, paz, seguridad individual, los colombianos atraviesan [...] mi tierra para embarcarse en La Guaira. Soy amiga del presidente Gómez, y su actuación presente me parece bien. Lo acusan de haber sido severo pero ello fue cuando el país se encontraba en estado de revolución permanente. Un poderoso hábito de progreso, de

prosperidad, de riqueza impulsa [...] a Venezuela, colocándola en puesto de primera fila entre las repúblicas americanas. La red de magníficas carreteras construidas por el presidente Gómez [...] ha probado con sus resultados la importancia de la obra (reproducida en Garrels, pp. 140-141).

Cito un extracto de la entrevista de Armando Maribona a Parra, aparecida en el *Diario de la Marina* de La Habana el 1.º de abril de 1928 y luego reproducida en *El Nuevo Diario*, órgano gomecista, el 21 de ese mismo mes. Velia Bosch ha precisado que las declaraciones “pasaron a formar parte de los textos de las cartas que [la autora] enviara en dos oportunidades al general Juan Vicente Gómez” (*Iconografía*, p. 53). Por añadidura, no es secreto que, gracias al dictador, Parra recibió una pensión (Parra, *Textos...*, pp. 348-351) y que su visión del posgomecismo era, más bien, pesimista; en sus diarios, finalmente puestos a circular en 2024 sin supresiones, leemos: “Aún dura el tono de lisonja al hablar de López Contreras. [Las] personas que figuran en la iniciativa tampoco me gustan: mucho 'negroide' de vida poco limpia” (*Textos...*, p. 199).

Que no haya tenido cargos oficiales en la dictadura, como vemos, no es excusa para desdeñar los nexos, que la hacen, de acuerdo con Yolanda Segnini, parte de “las luces del gomecismo” (pp. 329-331).² Si traigo a colación a Parra no se debe a que impugne la gran calidad de su narrativa, merecedora, sin duda, de su lugar en el canon actual; lo hago porque la crítica también ha solido soslayar la profunda huella que dejó en su quehacer la lectura de Díaz Rodríguez, el escritor venezolano que probablemente tuvo mayor ascendiente en novelas como *Ifigenia: Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1925)³ y *Las memorias de Mamá Blanca* (1929). Aunque la escasez de menciones a Díaz Rodríguez y otros compatriotas modernistas a la hora de estudiar a la autora no supone un silenciamiento deliberado, como el operante en torno a Gallegos, sí estimo que la cuestión debe atenderse si lo deseado es una historia literaria guiada por un mayor grado de objetividad, en que el horizonte de expectativa contemporáneo no ignore palmariamente el del contexto original de las obras. Es lo que aquí me propongo.

En 2004 empecé a dedicarme al asunto en un artículo de la revista *Acta Literaria*, al que remito al lector interesado. Allí, tras inventariar diversos fallos en la bibliografía que intenta ubicar la trayectoria de Parra en la historia literaria hispanoamericana, hacía ver que, entre los vínculos establecidos, solían brillar por su ausencia los que la ligaban al modernismo venezolano. Díaz Rodríguez era, según

2. Aprovecho la ocasión para agradecer a Diómedes Cordero y Francisco Barrios el apoyo para la localización de esta fuente bibliográfica.

3. Diego Rojas Ahmad ha demostrado que esa es la fecha real de publicación de la novela, y no 1924, año en que el manuscrito fue premiado (“El mes”). La lectura de la correspondencia de Parra con Florencio Gómez Núñez, el hijo de Juan Vicente Gómez, basta para probarlo (Segnini, p. 330).

argumenté, uno de esos referentes casi borrados. A continuación, por el limitado espacio del que disponía, me concentré en el análisis de *Ifigenia* para destacar la importancia de lo omitido. De ninguna manera insinué que no pudieran detectarse otros estímulos estéticos en Parra, sino simplemente que el modernismo y Díaz Rodríguez —a quien saca a relucir en su correspondencia (Parra, *Obra*, p. 534)— tuvieron un peso decisivo en su formación e ignorarlo sería un sendero seguro para recaer en imprecisiones historiográficas.

Las áreas de interacción entre *Ifigenia* e *Ídolos rotos* ocuparon la mayor parte del artículo. Si uno repasa las tramas de una y otra novela, a pesar de las diferencias que naturalmente existen, apreciará evidentes cercanías. El personaje principal de *Ídolos rotos*, Alberto Soria, es un ser dividido entre un París rebosante de “ideal” y su provinciana Caracas natal. La novela comienza con una vuelta a la patria debida a la enfermedad de don Pancho, su padre; el protagonista, sin entusiasmo, decide permanecer en su ciudad y continuar su trabajo de escultor en ella. A una serie de intrigas y lances eróticos —se debate entre su convencional prometida, María Almeida, y una sensual mujer casada, Teresa Farías—, se agrega el fallecimiento de don Pancho y una sublevación militar que destruye, entre otras cosas, las estatuas del artista. Con ello se disipa la quimera de ser feliz en Caracas.

La heroína de Parra, María Eugenia Alonso, tiene un itinerario análogo: retorno desde París debido a la muerte de su padre, fricción con el medio caraqueño y derrota. La evolución anímica de ambos es comparable: comienza por el recelo, sigue con la esperanza y culmina en la desilusión. María Eugenia tiene un tío que la comprende —su nombre, como el del padre de Soria, es Pancho—, el cual agonizará —no menos— en el transcurso de la novela. María Eugenia, asimismo, se debate entre dos relaciones: una con el pudiente César Leal y otra con Gabriel Olmedo, hombre casado. No debe pasarse por alto que la resonancia arcangélica en el nombre de Gabriel se junta a la mística en el de Teresa Farías, el amor ilícito de Soria. La derrota de María Eugenia la emparenta con este, así la de ella consista en la aceptación de un matrimonio por motivos económicos: las creencias de uno y otro acaban rotas.

Por si esas semejanzas no bastaran, en el artículo analicé otros detalles de consideración a los que ahora solo voy a aludir. Uno de los atributos de María Eugenia, desde el subtítulo de la novela, es el “fastidio” que le desata la claustrofobia caraqueña y familiar (Parra, *Obra*, pp. 38-39). La parentela es el instrumento con que la sociedad la acorralaba, tal como acontecía en *Ídolos rotos*, donde el padre enfermo intenta dominar la voluntad de Alberto, que ha preferido el arte a la ingeniería, abandonada en París. En otras palabras, si a María Eugenia se le exigía actuar como una joven decente y casadera, a Alberto la lógica patriarcal quería imponerle el papel

de hombre productivo. La desazón de este no solo se categoriza como “tristeza” (Díaz Rodríguez, *Narrativa...*, p. 39), sino que en algún pasaje su repulsión del medio caraqueño recibe el nombre de “fastidio” (p. 41). Ya sea llamado “fastidio” o “tristeza” estamos, manifiestamente, ante versiones del *ennui* o el *spleen* que la narrativa venezolana modernista solía evocar tras una repatriación o cuando esta era inminente.⁴ Parra, sostuvo en el artículo, puede considerarse heredera y renovadora de la tradición nacional de la novela urbana cuyos títulos inmediatos más descollantes eran los dos iniciales de Díaz Rodríguez, *La tristeza voluptuosa* (1899), de Pedro César Dominici; *Todo un pueblo* (1899), de Miguel Eduardo Pardo, y *El hombre de hierro* (1907), de Rufino Blanco Fombona, los cuales concuerdan en la plasmación sombría de Caracas, sea describiéndola directamente, sea caricaturizándola, sea evitándola los personajes con la prolongación de una estancia europea.⁵ De modo similar a los narradores de esas historias, María Eugenia proyectará sobre el entorno venezolano un pertinaz disgusto donde se entrelazan imagerías deterministas: “ciudad chata[,] adormecid[a] bajo el bochorno de los trópicos” (Parra, *Obra*, p. 34).

Como vemos, abundan las coincidencias entre *Ídolos rotos* e *Ifigenia* y creo que fundamentan que asociemos la primera novela de Parra no a una tendencia nueva que rompe con el modernismo — alguna vez se ha pretendido ver en ella una obra vanguardista (Masiello, p. 808)⁶ —, sino a la circunstancia que, en 1934, Federico de Onís llamó *posmodernismo* y entendió como fase terminal del movimiento que Darío había encabezado, caracterizada por una preservación de la estética anterior en términos “refrenados”, sin exuberancias preciosistas o excesos decadentes, y con una vocación más pronunciada por lo cotidiano, a veces con cargas importantes de “ironía sentimental” que, no por casualidad, propició el desarrollo colectivo de la

4. Recuérdese la traducción parcial de *Ifigenia* hecha por Francis de Miomandre: *Journal d'une demoiselle qui s'ennuie* (1926).

5. Todos los títulos mencionados tienen en común, además de factores argumentales, la figuración de sus autores en las filas modernistas. El único caso no siempre visto así es el de Pardo, pero la lectura de una de sus crónicas, muy entusiasta, bastará para que comprendamos que el influjo naturalista en su prosa no puede excluirlo: “Del Modernismo en América” (1902) (pp. 184-187). Los sincretismos fueron perseguidos a propósito por los representantes del movimiento y el Darío de “Los colores del estandarte” lo proclamó: “*Qui pourrais-je imiter pour être original?* Me decía yo. Pues a todos” (Gomes, *Estética...*, p. 74).

6. A los materiales de Parra que al respecto cité en 2004 para ilustrar sus desavenencias con el proyecto vanguardista, agregó lo comentado por ella en una carta a Rafael Carías de 1927 o 1928: “Creo (por *Élite*) que allá [en Venezuela] deben haber abusado de la palabra vanguardismo que trasciende a criollismo. Aquí [en Francia] siempre se ha dicho *avant-garde*, como usted sabe, pero no estoy enterada de que designe una escuela especial. Hay en todo eso, a mi entender (me refiero a las pseudo-nuevas sensibilidades) mucho snobismo, mucha originalidad forzada anti-original. Yo soy un poco impermeable a todo eso” (*Obra escogida*, vol. 2, p. 219).

escritura de mujeres (Onís, p. XVIII).⁷ Onís agrupaba y antologaba concretamente nombres como los de María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou porque su interés era la poesía, pero no me parece desacertado reconocer la proximidad que muchas búsquedas de Parra, aunque hechas desde la narrativa, tienen con las de esas autoras. José Olivio Jiménez también concibió el posmodernismo como la coyuntura en la que se encontraban quienes, manteniendo aún algunas de las prácticas modernistas en que se habían formado, no se identificaron con el telurismo ni se arriesgaron al proyecto radical de la vanguardia (p. 19); no encuentro palabras más adecuadas para definir la poética de Parra tal como se expresa en *Ifigenia* y en cuentos de vetas fantasiosas y exotistas como “El genio del pesacartas”, “El ermitaño del reloj”, “La flor del loto (leyenda japonesa)” o “Un evangelio indio: Budha y la leprosa” (Parra, *Textos...*, pp. 101-144). Este último relato data de 1926, después incluso de *Ifigenia* y por la época en que comienza a redactarse *Las memorias de Mamá Blanca*.⁸

Con importantes excepciones como la de Nelson Osorio —que había enmarcado a Parra en un “modernismo crepuscular”, frase tomada de Max Henríquez Ureña (Osorio, p. 237) —, cuando en mi artículo de 2004 (*Ifigenia...*, p. 52) señalé la necesidad de ahondar en el tema, estaba optando por una posición que no era común, pero creo que hoy, transcurridos los lustros, hay más críticos que la comparten. Menciono un caso relevante, el de Carlos Sandoval, uno de los editores de un volumen tan imprescindible como los *Textos recuperados*, de Parra, donde asevera que

Si bien es cierto que por los años cuando se publica [su] primera novela [...] la vanguardia inficionaba ideas y realizaciones en buena parte de América Latina [...] resulta difícil afirmar que esta obra sea plena muestra de esa manifestación revolucionaria [...]. Por el contrario, *Ifigenia* y, más aún, [...] *Las memorias de Mamá Blanca* revelan trazas del cercano modernismo[,], orientación espiritual y artística en la que se forjó [la] curiosa sensibilidad [de la autora] (p. 53).

7. El término *posmodernismo* de Onís para designar esa zona discursiva contemporánea a la vanguardia y al ascenso del superregionalismo pero distinguible de ambos fue, sin duda, una invención problemática —no menos que la rigidez de sus dataciones—, pero a la que sigue sin encontrarsele sustituto adecuado y sintético. Véanse las valiosas acotaciones de Javier Lasarte Valcárcel al respecto (pp. 79-80). Si esporádicamente acudo al nombre es porque se acuñó cuando algunos de los escritores en los que pensó Onís continuaban activos, así que tiene valor para reconstruir el horizonte de expectativas de la época.

8. Importa hacer hincapié en el año, aclarado por los editores de los *Textos recuperados* (Parra, p. 139), pues anteriormente circulaba la información errónea de la cronología de Velia Bosch, que fijaba en 1915 la “edición” de ese cuento (Parra, *Obra*, p. 682) aun cuando el “Estudio crítico” de la misma Bosch ofrecía la fecha correcta (Parra, *Obra*, p. XXXII).

Algo que no hice en 2004 fue proyectar más allá de *Ifigenia*, como sugiere Sandoval, la discusión sobre la persistencia de hábitos modernistas en Parra. Tengo para mí que ha llegado la ocasión. Y no hay mejor manera que recordando que el modernismo tardío, como Onís lo describía, exploró escenarios no usuales entre decadentes o parnasianos: la naturaleza fuera de las ciudades o el mundo rural americano (Onís, pp. 833-848). Aquí se vuelve casi imposible no pensar que *Peregrina* o *El pozo encantado: novela de rústicos del valle de Caracas* (1922), de Díaz Rodríguez, y *Las memorias de Mamá Blanca* hacen exactamente eso. Tras verificar proximidades sustanciales entre *Ifigenia* e *Ídolos rotos*, cuesta no preguntarse si el giro “campesino” de la segunda novela de Parra no fue alentado por un giro idéntico en la tercera y última de Díaz Rodríguez, así los productos fuesen tan disímiles. Porque no creo que, en lo concerniente a la anécdota o el subgénero, *Memorias* sea parangonable con *Peregrina*. Sí me parece, sin embargo, que no conviene ignorar la impronta de otra obra de Díaz Rodríguez: *Camino de perfección* (1910).

Este volumen de ensayos, vertebrado por una polémica contra los enemigos del modernismo escudados en el positivismo, el utilitarismo y el rancio academicismo de entonces, suele rememorarse por delinear con minucia un credo que, ya maduro, se consagraba. El capítulo más citado y antologado es el tercero, “Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo”, cuyo propósito consiste en subrayar, contra las acusaciones de superficialidad, los aspectos filosóficos de la corriente. La estrategia crucial del ensayista es no reducir las premisas de los seguidores de Darío a fruto nativo, sino realzar lo que tenían de aspiración cosmopolita, emancipada de sociedades literarias específicas (Díaz Rodríguez, *Camino...*, pp. 69-70). Tal universalidad calza en el entendimiento mundializado de la vida cultural que el modernismo propagó, indisputable si pensamos que acompañaba, como repetidas veces alegó Ángel Rama, la definitiva inserción de Latinoamérica en el mercado internacional (p. 124). Otra estrategia de Díaz Rodríguez es recalcar como medulares el “volver a la naturaleza” (*Camino...*, p. 62) y la recuperación del “misticismo” (p. 55) —de allí el título teresiano del volumen—. Aquí nos encontramos, por supuesto, con la pasión por las antinomias típica de los modernistas, porque, si bien el cosmopolitismo se consideraba como la condición ineludible del presente, tanto el amor por lo primigenio como la espiritualidad ferviente suponían un pacto con un ayer mancillado o degradado por el materialismo y el cientificismo modernos. En este punto el libro ensalza como modelos a los pintores que precedieron al Renacimiento:

En la reacción de los Primitivos contra el arte bizantino vence este anhelo de remontar a las límpidas fuentes primordiales, de volver a contemplar la naturaleza con claros ojos infantiles, después de haberla visto falseada por los

temores milenarios [...]. [Ya en el Renacimiento empieza a perderse en pro de la forma] el candoroso elemento espiritual que, a modo de interno lirio de luz, florece en las creaciones de los Primitivos y de los grandes artistas del *quattrocento* (Díaz Rodríguez, *Camino...*, pp. 62-63).

Apenas abordamos *Las memorias de Mamá Blanca*, novela en que, como sabemos, se recrea el espíritu de la infancia en un entorno bucólico, encontraremos en la dedicatoria las siguientes palabras que se atienen a pie juntillas a las exhortaciones de Díaz Rodríguez:

A ti, que, al igual que Mamá Blanca, reinaste dulcemente en una hacienda de caña, donde al impulso de tu mano llamaba a los peones la campana para la misa del domingo, subía en espirales de oración a la hora del Ángelus sobre el canto de los grillos y el parpadeo de los cocuyos el humo santo de la molienda en el torreón, y te dibujas allá, entre la niebla de mis primeros recuerdos, lejana y piadosa, apacentando cabezas sobre un fondo de campo, como la imagen de la donadora en el retablo de algún primitivo (Parra, *Obra*, p. 315).⁹

Y cuando avance el relato de la niñez de Blanca Nieves — nombre que se da la narradora, a quien la editora ficticia llama Mamá Blanca — la alianza primitivista de creatividad y naturaleza se postula cumpliendo todos los requisitos formulados en *Camino de perfección*:

Nuestros juguetes preferidos los fabricábamos nosotras mismas bajo los árboles, con hojas, piedras, agua, frutas verdes, tierra, botellas inútiles, y viejas latas de conservas. Al igual de los artistas, sentíamos así la fiebre divina de la creación; y, como los poetas, hallábamos afinidades secretas y concordancias misteriosas entre cosas de apariencias diversas (Parra, *Obra*, p. 381).

Nótese la solapada remisión a las “Correspondances” de Baudelaire y a la cosmovisión analógica propia del simbolismo, que Verlaine pregonó en “Art poétique” y Rimbaud en “Voyelles”. El Díaz Rodríguez ensayista, no faltaba más, la había acogido con pasajes memorables en que satiriza a los enemigos del modernismo mediante el rígido figurón de “don Perfecto”, académico retrógrado y tenaz positivista:

9. Sobre esta dedicatoria, observa Velia Bosch en una nota a su edición crítica de *Las memorias de Mamá Blanca*: “Aquí la comparación presenta una muestra propia del estilo de la autora, en cuya estructura se descubre un entretejido de oraciones subordinadas y coordinadas acompañadas del ritmo y cadencia de la prosa castellana, sazonadas aún por los efluvios del modernismo” (Parra, *Las memorias...*, p. 3).

No ve gradaciones de color en un trozo de música, ni se aviene a encontrar entre los diversos matices de un mismo color verdaderos acordes musicales [...]. Las analogías y mezclas rayanas en hibridez de las sensaciones de tan diferentes sentidos, así como las analogías y mezclas de las diferentes artes en que cada uno de estos prevalece, habrán sido relegadas por algunos hombres, como tópico exhausto, a los desvanes del muy anticuario don Lugarcomún; pero así y todo, él, don Perfecto, no conviene en admitirlas. Él es hombre de línea recta. No se allana a contentarse con lo relativo de las cosas, y anda armado caballero de lo absoluto. Cada cosa tiene para él su estante, su casilla y su rótulo. A la derecha unas cosas, las otras a la izquierda. De esta suerte no hay perplejidades; no hay dudas posibles (*Camino...*, pp. 17-18).

Hemos de detenernos, por otra parte, en el idealismo de *Camino de perfección*, que tanto resuena en *Las memorias*. La postura, más ética que gnoseológica, se elucida desde la advertencia que Díaz Rodríguez antepone a sus ensayos:

Cuando el escritor no piensa ya en el oro ingenuo de su espíritu, sino en el que puede entrarle cada mes en la bolsa; cuando el sabio, el artista y el héroe proceden como ese escritor, es bueno recordar que solo el desinterés, el divino desinterés, puede hacer incorruptible y eterna la obra del heroísmo, de la ciencia y del arte. Y estas páginas lo recuerdan. Celebran el desinterés como la mejor coraza del ideal, como el arca-santa del espíritu. Empiezan por evocarlo y celebrarlo en la vida más oscura, en la vida humana corriente, humilde y sencilla, cuando triunfa de la eterna miseria y del eterno dolor con la perfecta alegría de la pobreza franciscana, para acabar celebrándolo en su apoteosis, en la más alta de las cumbres, cuando triunfa del tiempo y del espacio con el prestigio inacabable de la obra maestra (p. 12).

Cito ese texto porque en la “Advertencia” de *Las memorias* se esbozan ideogramas semejantes arrojados por el manto de la ficción, entre ellos la alusión a tesoros espirituales y —abstracción cara a los grandes modernistas— el “ideal”. Dice la editora ficticia de Parra:

Mamá Blanca, cuyo amor maternal, traspasando los límites de su casa y su familia, se extendía sin excepción sobre todo lo amable: personas, animales o cosas, vivía sola como un ermitaño y era pobre como los poetas y las ratas [...]. A la muerte de su marido se había dado a malgastar su fortuna [y repartió] dádivas a manos llenas [...]. De modo que si sus especulaciones fallidas no le dieron nunca a probar el sabor de la riqueza, que es deslavazado y fértil en desencantos, le regalaron, en cambio, [...] por virtud bendita de la imaginación la parte [...] esplendorosa, la del ideal, la misma que en el Evangelio se apresuró a tomar María (Parra, *Obras*, p. 318).

La pobreza del personaje, adicionalmente, se equipara a un ascetismo que posibilitará las vías del espíritu y este, en sintonía con los lineamientos “franciscanos” de *Camino de perfección*, nutre un refinamiento indiscernible de lo artístico. Hemos de reparar en que la escritura de las *Memorias* constituye la obra de una artista a quien se sitúa, como a los estetas, en una *tour d'ivoire*:

Mamá Blanca, cuyos ruidosos fracasos en todo lo que representase éxito material le habían conquistado aquella sólida reputación de poca inteligencia, atrincheraba tras su pobrecito francés aprendido en Olendorff el más estupendo temperamento de artista y una exquisita, sutil inteligencia, que más aun que en los libros se había nutrido en la naturaleza y en el saborear cotidiano de la vida. Estas eran las causas por las cuales, con amable ironía ante el peligro de sus nueras, había sabido encerrarse en su casa de ladrillos y en su torre de marfil (Parra, *Obras*, p. 319).

Y no se echa de menos en la descripción de la protagonista la invocación de otras dos claves ideológicas modernistas. Una es la cualidad de *aristo* espiritual: “Yo creo que jamás reina ninguna llevó su manto de brocado y de armiño con la noble soltura con que Mamá Blanca llevaba su pobreza. Aseguraba que había aprendido tal arte en su más tierna infancia” (Parra, *Obras*, p. 319). Si *Camino de perfección* meditaba acerca del “centro más noble del sentido estético” (Díaz Rodríguez, p. 16), su discurso, desde luego, se remontaba a otros modernistas previos como José Enrique Rodó, cuyo *Ariel* (1900) exaltó en múltiples oportunidades la “aristocrática idea del reposo” en el mundo clásico (Rodó, p. 15) o el “aristocrático idealismo” de Renan (p. 46), y como el Rubén Darío de *Los raros* (1896), donde, como es sabido, se elogiaba la “elevación aristocrática del ideal” (Darío, p. 116) y “la gloria en la comunidad de los aristos” (p. 255). No olvidemos que, según el nicaragüense, a dicha comunidad pertenecía Díaz Rodríguez.

El otro componente de la doctrina modernista destacable en el perfil de Mamá Blanca es la aversión a lo vulgar: “Su abnegación maternal, siempre alerta para acudir a reclamar la mitad de cualquier tristeza o contratiempo, no había logrado anular en ella su sagrado horror por todo aquello que significase vulgaridad. Me refiero especialmente a la vulgaridad del alma” (Parra, *Obras*, p. 319). Más adelante la editora ficticia completa el planteamiento:

Tú hubieras gobernado en las notas [musicales] y en otros muchos reinos que no son de este mundo, Mamá Blanca, porque tú tenías genio, nadie lo sospechó nunca, y fue sin duda esa ignorancia de la opinión ajena la que purificó tu alma del más leve soplo de vulgaridad, como un nuevo bautismo de belleza y de gracia (p. 321).

No cuesta demasiado homologar lo anterior con el desprecio de *Camino de perfección* por la “vulgarísima línea recta” de don Perfecto (p. 13), o con la denuncia hecha por Rodó del “espíritu de vulgaridad” en quienes carecen de “instinto poético” y se entregan a igualitarismos allanadores (p. 40). Las palabras con que Darío prologó la segunda edición de *Los raros* (1905) son más tajantes: “Restan [en mí] la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza” (p. 8).

La “Advertencia” de *Memorias* es el momento de la novela en que más patentemente surge una matriz modernista, pero su trascendencia como marco del libro entero no ha de minimizarse. Un rastreo en otros capítulos resultaría fecundo, como lo prueba el hecho de que la sublime hacienda donde la infancia de Blanca Nieves transcurre se llame “Piedra Azul”, nombre dariano si los hay. O que episodios como los siguientes evidencien un vocabulario y un horizonte ideológico congruentes con *Camino de perfección* o *Ariel* al relatar los choques entre la delicada sensibilidad de la protagonista y las pragmáticas tendencias de su hermana Violeta, así como de Evelyn, la institutriz de ambas. Esta, se nos dice,

[...] destruía, importuna e infame, multitud de jardines, castillos y princesas ideales [...]. Las doradas puertas de la vida interior, para sus ojos avizores, estaban cerradas a piedra y lodo. Sus brazos vandálicos y vencedores, siempre en lucha feliz con la realidad, no abrazaron jamás los amables fantasmas que nos contagian de ensueño, de duda y de neurastenia. Violeta, cuya alma positivista coincidía en todo con la de Evelyn, era a un tiempo su discípula y su enemiga (Parra, Obras, pp. 338-339).

En el cuento que improvisé en honor suyo [de Violeta] había de todo: hadas; varitas mágicas; animales parlantes; Adán y Eva; el diluvio universal y una fiera que siendo príncipe era al mismo tiempo nuestra negra y queridísima Marquesa. Lo peor de todo era que tantos y tan desordenados hechos habían tenido lugar allí mismo en Piedra Azul, la noche anterior. Después de oírme un rato por indulgencia o cortesía, el espíritu utilitario de Violeta, que se orientaba al instante de un modo admirable hacia todo lo práctico o positivo, no pudo aguantar más (p. 340).

Tengamos presente que la enconada lucha contra el positivismo característica de la retórica modernista — pese a que algunos autores pactaran de vez en cuando con dicha tendencia (Rodó, p. 46) —, aunada con el misticismo a la Díaz Rodríguez, intervienen ya fuera de la ficción en la correspondencia íntima de Parra con Lydia Cabrera: “[T]e diré que mi conversión a la fe no pudo venir en un momento más oportuno. Ser místico es indispensable para que la vida tenga gusto a algo. El positivismo es odioso, estéril y fastidiosísimo. Él es responsable de toda la pedantería de nuestros escritores” (*Obra escogida*, vol. 2, p. 241).

Y cabe observar que la capacidad de Blanca Nieves de habitar en ámbitos feéricos o estilizadamente cortesanos delata un parentesco absoluto con la imaginación dariana de “El velo de la reina Mab”, en *Azul* (1888), o de “Era un aire suave...”, “Sonatina” y “El reino interior”, en *Prosas profanas* (1896). Que esto acontezca en un paraje agrícola más o menos preciso de la geografía nacional no interfiere con su sensibilidad modernista, porque ha de recordarse lo sostenido, entre otros, por Luis Barrera Linares acerca del movimiento tal como se desarrolló en Venezuela, en tratos muchas veces íntimos con un “criollismo” que críticos menos cuidadosos han intentado autonomizar. Barrera Linares, con razón, considera a escritores como Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Manuel Urbaneja Achelpohl o Rufino Blanco Fombona como “integrantes de un movimiento histórico denominado modernismo-criollismo” ya que el canon modernista “para nada es ajeno [...] a una temática que tiene su eje en lo nacional” (p. 146). Es importante agregar que un apoyo para tal aserto se halla en los inicios del modernismo en el país, con la revista *Cosmópolis* (1894-1895), cuyos directores, Dominici, Urbaneja Achelpohl y Coll, mostraron fidelidad, respectivamente, al decadentismo, al criollismo y a la ecléctica convergencia de ambos. Los tres escritores fueron conscientes de su unidad de propósitos dentro de la variedad y Coll lo indicó en un ensayo posterior: “Dominici charlaba con un escepticismo capaz de desconcertar al más pesimista filósofo alemán, Urbaneja mezclaba los nombres de Ibsen y Verlaine con los de las legumbres y flores tropicales, y yo fingía un aplomo burlón” (p. 392). *Peregrina* no se apartaba demasiado de ese modernismo compatible con los escenarios campestres tropicales y me atrevo a decir lo mismo de *Las memorias*.

Debo puntualizar, para cerrar estas reflexiones, que me ha parecido indispensable enfatizar la continuidad de rasgos modernistas en la obra de Parra desde sus inicios hasta el final por motivos que abarcan pero van más allá del deseo de precisión historiográfica. La crítica en torno a su carrera desde hace decenios se ha debatido entre quienes la consideran una escritora de metas *moderadamente* progresistas en lo que atañe a su feminismo¹⁰ y quienes la etiquetan, por el contrario, como conservadora, entre otras cosas, por su nostalgia de un mundo rural premoderno, su clasismo de raíces coloniales, su raciología y su pública amistad con Gómez.¹¹

10. Confróntese lo sostenido por Parra: “Mi feminismo es moderado. Para demostrarlo y para tratar, señores, ese punto tan delicado, el de los nuevos derechos que la mujer moderna debe adquirir, no por revolución brusca y destructora, sino por evolución noble que conquista educando y aprovechando las fuerzas del pasado, para tratar ese punto había comenzado por preparar en tres conferencias una especie de ojeada histórica sobre la abnegación femenina en nuestros países” (*Textos...*, p. 221).

11. Un buen compendio de mucho de lo que se ha dicho al respecto puede encontrarse en «Feminismo e ideología conservadora» de José Carlos González Boixó. El análisis de los discursos de raza en la autora es por fuerza complejo; acaso nadie haya sabido abordarlo mejor que Alana Álvarez en un artículo donde se concluye que “*Ifigenia* precedes [José] Vasconcelos in its presentation of how modernity forces the acceptance of a controlled mestizaje that can only be successful if achieved under strict racial stratification where whiteness continues to be at the Forefront” (p. 377). Queda, sin embargo, espacio para seguir reflexionando sobre el pesimismo racial que traslucen sus diarios tras el fin del régimen de Gómez o el posible antisemitismo de Parra (véase un pasaje de la primera edición de *Ifigenia*, obviamente determinado por su estatus ficticio, pero luego suprimido por la novelista: “¡Aquella cara de judío!... ¡No en balde, me había parecido tan feo, tan horrible [...]!” [*Obra escogida*, vol. 1, p. 76]).

La ironía que permea buena parte de su escritura es fuente de constantes inversiones de sentido que precipitan ese tipo de desacuerdos, por quedar con frecuencia la interpretación a merced de sucesivas capas de ambigüedad. Ana María Caula apostó en 2017, con todo, por una lectura que trata de conciliar los aparentes conflictos que Parra suscita:

En cuanto a su visión de la dinámica existente entre los diversos grupos sociales y étnicos que conviven en Latinoamérica —es decir, a la estructura social de la nación—, es clara su visión aristocrática y reaccionaria, pero nos confunde su propia identificación y la forma en que “idealiza” ciertos sujetos marginados dentro del sistema que mantienen, en su imaginario, lo más valioso de nuestras raíces culturales. Su discurso, a pesar de ser reaccionario, es producido, de alguna forma, desde la perspectiva de sujetos “otros”, de identidades marginadas, que ella resalta también a través de la crítica del discurso de la Historia Oficial de la nación vs. la existencia de unas “historias otras” que nunca se han contado (pp. 24-25).

Compartiendo en gran medida esa posición, agregaría que es necesario admitir que no estamos urgidos de someter ninguna obra ni ningún texto específico a una lectura perfectamente exhaustiva o totalizadora por la sencilla razón de que lidiamos siempre con la inevitable heterogeneidad de la palabra en el tiempo y en contextos sociales plurales, sujetos a dialécticas que escapan al dominio consciente del individuo o la comunidad. Raymond Williams nos advertía que la historia cultural no puede esquivar la confluencia de tres factores en cada período: lo dominante, lo emergente y lo residual (pp. 121-127). Al formar parte de una realidad social, no ha de extrañarnos, por lo tanto, que un texto literario exhiba, a la vez, aspectos progresistas y aspectos conservadores. Una novela, un cuento, un poema son correlatos de la cultura; mientras la generan, acaban siendo modelados por ella. Lo que ocurre en la cultura ocurre en la escritura, así que en los múltiples niveles de sentido posibles de esta no debemos descartar que lo “contestatario” se junte a lo “cómplice”: juzgo extensible la aseveración de Jonathan Culler en su *Theory of the Lyric* a cualquier género y a cualquier autor en cualquier época (loc. 6046). Por algo, el revolucionario Friedrich Engels manifestó su gusto por la narrativa del muy conservador Honoré Balzac y la prefirió a otras que eran a propósito estentóreamente progresistas: *La Comédie humaine*, decía, resultaba mucho mejor testimonio de la realidad porque su realismo emergía de su forma y su lenguaje incluso refutando las opiniones del autor fuera de la ficción (p. 40). Una muestra a mi ver llamativa de esos registros deconstructores que ciertas obras literarias albergan con respecto a las acciones de sus propios autores sería captable, por ejemplo, en *Ifigenia*, donde, pese a la obsequiosidad de la escritora con la dictadura, no cuesta

captar asimismo una tensión política sutil a la hora de dramatizar las creencias de los pretendientes de María Eugenia Alonso, sobre todo César Leal —la onomástica es elocuente—, “Doctor en Leyes, Senador de la República y actual Director del Ministerio de Fomento” (Parra, *Obra*, p. 212). En el artículo de 2004 que he comentado ofrecí un análisis detenido del asunto y sugerí una alegoría antigomecista en ciernes, soterrada por la difícil posición personal y financiera de la novelista. En fechas más recientes, el contraste del grado de cercanía al gomecismo de los militantes Díaz Rodríguez o José Gil Fortoul y la más discreta Parra lo ha hecho Juan Carlos Chirinos, quien nos recuerda que “comoquiera que haya sido, queda en evidencia que a Teresa de la Parra no le tiembla el pulso a la hora de dibujar en su primera novela [los] políticos logreros que abundan en toda dictadura” (pp. 28-31). Carolina Rodríguez Tsouroukdissian se suma a la misma línea exegética pensando en *Las memorias* y caracterizándola como “alegoría compleja de la experiencia del gomecismo” (p. 105).¹²

La supervivencia y funcionalidad hasta las postrimerías de los años veinte de tantos elementos modernistas en la narrativa de Parra cuando ya la vanguardia se había impuesto en el campo literario podría significar, para algunos, cierto grado de reaccionarismo artístico que fortalecería las numerosas sospechas de un reaccionarismo social. Aunque atendible, no suscribo esa conclusión tan reductiva de la riqueza del legado de la autora. Pese a que los materiales modernistas están allí, hay ya una distancia histórica frente a los modelos consagrados del movimiento: ello se nota, por ejemplo, en la cesión de la narración a un personaje femenino en *Ifigenia* y *Memorias*, rompiendo los esquemas usuales. No podemos soslayar que el posmodernismo en su “refrenada” continuación de una estética, también agregó una cuota de crítica, lo que permite hablar, hasta cierto punto, de un “modernismo al revés” (Jiménez p. 19). Mariana Libertad Suárez, en efecto, ha leído el motivo del tedio en uno de los cuentos orientalistas de Parra, “Un evangelio indio: Buda y la leprosa”, como “juego inverso al modernismo” (p. 41). Al evaluar el caso de la novelista, no podemos descartar, por ende, las contradicciones. Una manera alternativa de observar la cuestión, por la que me inclino, sería describir *Ifigenia*, *Las memorias* y otros de sus títulos como fascinantes retratos de la paradoja que constituye la Venezuela gomecista: un país que, como pocos en Latinoamérica, se modernizaba a pasos acelerados con una industria petrolera a la que iba a deber su

12. Las lecturas de *Las memorias* como alegoría política no son recientes; Garrels ya se refería a una “apología a regañadientes de la dictadura de Juan Vicente Gómez” (p. 81). En 2004 también medité acerca de la dimensión paródica que las deudas de *Ifigenia* con Díaz Rodríguez pueden tener, vinculadas a la identificación del escritor con el Gobierno. El significado de dichas parodias quedaba suspendido por el énfasis con que el modernismo se parodió a sí mismo desde la época de José Asunción Silva y Rubén Darío. Añado que una “ansiedad de la influencia”, como la denominaría Bloom, no debe descartarse en la relación de Parra con Díaz Rodríguez.

integración definitiva en el capitalismo global, pero teniendo tal apuesta por el futuro, como agente intermediario, un régimen nacido de la sociabilidad arcaizante, semifeudal y caudillista de la cultura agraria. Una de las causas menos obvias — para mí, una de las fundamentales — de la condición de “clásicos” que la tradición nacional ha otorgado a las novelas parrianas consiste en su relación especular con el mundo discrepante consigo mismo que las produjo.

La conducta doble tan acentuada de ese proyecto creador —especie de sinécdoque o miniatura fractal de la dualidad del gomecismo— no se vislumbra con tal nitidez en Díaz Rodríguez, y allí debemos localizar la explicación más profunda al enigma de la paulatina desaparición de este en los marcos de referencia mayoritarios. *Ídolos rotos*, *Sangre patricia* o *Peregrina*, pese a haber sido estéticamente encomiables e influyentes, no han conseguido como *Ifigenia* o *Las memorias de Mamá Blanca* capturar para nosotros las estructuras afectivas de aquella época ni han podido representar lo que tuvo de encrucijada de valores en pugna.

Referencias

- Álvarez, Alana. “Caracas Is Not Paris: The Moderate Modernity of Mestizaje in Teresa de la Parra's *Ifigenia* (1924)”. *Hispania*, vol. 106, n.º 3, 2023, pp. 363-378.
- Araujo, Orlando. Prólogo. *Narrativa y ensayo*, por Manuel Díaz Rodríguez, Biblioteca Ayacucho, 1982, pp. IX-XXVI.
- Barrera Linares, Luis. “Costumbrismo, modernismo y criollismo en el cuento venezolano”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 27, 1998, pp. 141-159.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2nd ed, New York, Oxford University Press, 1997.
- Bosch, Velia, editora. *Iconografía: Teresa de la Parra*. Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Caula, Ana María. *Luchas por la Independencia: Género y nación en la obra de Teresa de la Parra*. El Perro y la Rana, 2017.
- Chirinos, Juan Carlos. “Demasiado inteligente para ser vanidosa.” *Textos recuperados*, por Teresa de la Parra, compilación de C. Sandoval y Juan Carlos Chirinos, epílogo de Juan Carlos Méndez Guédez, Instituto Cervantes, 2024, pp. 11-49.
- Coll, Pedro Emilio. *El castillo de Elsinor / Palabras*. América, 1916.

Culler, Jonathan. *The Theory of the Lyric*. Harvard University Press, 2015. Libro electrónico.

Darío, Rubén. *La caravana pasa*. Mundo Latino, 1917.

Darío, Rubén. *Los raros*. Mundo Latino, 1917.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección*. Prólogo de Óscar Rodríguez Ortiz y Mirla Alcibiades, Biblioteca Ayacucho, 1994. Seguido de *El modernismo*, por Carlos Brandt.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Narrativa y ensayo*. Prólogo de Orlando Araujo. Biblioteca Ayacucho, 1982.

Engels, Friedrich. "Engels to Margaret Harkness in London, April 1888." *Marxist Literary Theory*, edición a cargo de Terry Eagleton y Drew Milne, Blackwell, 1996, pp. 39-41.

Garrels, Elizabeth. *Las grietas de la ternura: Nueva lectura de Teresa de la Parra*. Monte Ávila Editores, 1986.

Gomes, Miguel. "Ifigenia de Teresa de la Parra: dictadura, poéticas y parodias". *Acta Literaria*, n.º 29, 2004, pp. 47-67.

Gomes, Miguel, editor a cargo. *Estética del modernismo hispanoamericano*. Biblioteca Ayacucho, 2002.

González Boixó, José Carlos. "Feminismo e ideología conservadora." *Las memorias de Mamá Blanca*, por Teresa de la Parra, edición a cargo de Velia Bosch, Colección Archivos, 1988, pp. 223-235.

Jiménez, José Olivio. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Hiperión, 1989.

Kozak, Gisela. *Venezuela, el país que siempre nace*. Editorial Alfa, 2007.

Lasarte Valcárcel, Javier. "Poéticas de la primera contemporaneidad y cambio intelectual en la narrativa venezolana." *Revista Chilena de Literatura*, n.º 41, 1992, pp. 79-97.

Maribona, Armando, entrevistador. "Teresa de la Parra nos habla con unción de su Venezuela, y con entusiasmo de su progreso". *Diario de la Marina* (La Habana), 1 abr. 1928, sección 1, pp. 1-16. Garrels, *Las grietas de la ternura*, pp. 139-143.

Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana*, n.ºs 132-133, 1985, pp. 807-22.

- Onís, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Osorio T., Nelson. "Contextualización y lectura crítica de *Las memorias de Mamá Blanca*." *Las memorias de Mamá Blanca*, por Teresa de la Parra, edición a cargo de Velia Bosch, Colección Archivos, 1988, pp. 237-249.
- Pardo, Miguel Eduardo. *Crónicas*. Edición a cargo de Álvaro Contreras, Universidad de Los Andes, 2024.
- Parra, Teresa de la [Ana Teresa Parra Sanojo]. *Las memorias de Mamá Blanca*. Edición a cargo de Velia Bosch, Colección Archivos, 1988.
- Parra, Teresa de la. *Obra*. Edición a cargo de Velia Bosch, Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Parra, Teresa de la. *Obra escogida*. Prólogo de María Fernanda Palacios, edición a cargo de María Fernanda Palacios y Jorge Gaete Avaria, Monte Ávila Editores / F. C. E., 1992. 2 vols.
- Parra, Teresa de la. *Textos recuperados*. Edición a cargo de Carlos Sandoval y Juan Carlos Chirinos, epílogo de Juan Carlos Méndez Guédez, Instituto Cervantes, 2024.
- Paz Castillo, Fernando, editor a cargo. *Manuel Díaz Rodríguez entre contemporáneos*. Monte Ávila, 1973. 2 vols.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Universidad Central de Venezuela, 1970.
- Rodó, José Enrique. *Ariel – Motivos de Proteo*. Edición a cargo de A. Rama, prólogo de C. Real de Azúa, Ayacucho, 1976.
- Rodríguez Tsouroukdissian, Carolina. "Las marcas de la represión: espacios confinados, melancolía y voz irónica en *Las memorias de Mamá Blanca*." *Hispanófila*, n.º 186, 2019, pp. 101-115.
- Rojas Ajmad, Diego. "El mes (y el verdadero año) en que se publicó *Ifigenia*". *Prodavinci*, 26 abr. 2024, <https://prodavinci.com/el-mes-y-el-verdadero-año-en-que-se-publico-ifigenia/>.
- Sandoval, Carlos. "La cauda inagotable de una vocación". *Textos recuperados* de Teresa de la Parra, compilación de C. Sandoval y Juan Carlos Chirinos, epílogo de Juan Carlos Méndez Guédez, Instituto Cervantes, 2024, pp. 51-62.

Sandoval, Carlos. "Manuel Díaz Rodríguez: esteta y fundador". *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*, coordinación editorial de Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Carlos Sandoval, Equinoccio / Universidad Simón Bolívar, 2014, pp. 21-41.

Segnini, Yolanda. *Las luces del gomecismo*. Alfadil, 1987.

Suárez, Mariana Libertad. "El alivio contra los males: Teresa de la Parra frente al tedio modernista." *Contexto*, vol. 28, n.º 30, 2024, pp. 33-46.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford, 1977.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

El universo humanizado en *El mundo en miniatura*, de Lucila Palacios

The humanized universe in *El mundo en miniatura* by Lucila Palacios

L'univers humanisé dans *El mundo en miniatura* par Lucila Palacios

Ligia Álvarez¹

Recibido 24-10-2025

Aprobado 10-12-2025

Universidad Nacional Experimental de las Artes, Venezuela
Centro de Estudios y Creación Artística Aquiles Nazoa, Caracas
ligialvarez@gmail.com

Resumen: Este ensayo analiza la colección de cuentos *El mundo en miniatura* (1955), de la escritora venezolana Lucila Palacios (seudónimo de Mercedes Carvajal de Arocha). El estudio se centra en el uso de la humanización y la alegoría como recursos literarios para dotar de voz, sentimientos y pensamientos a animales y seres inanimados. A través de un análisis individual de los cuatro relatos que componen la antología —“El gallo pelón”, “Cosas de muñecas”, “Préstamo” y “El castillo de caramelo”—, se devela que estas historias, aunque publicadas en una colección infantil, poseen mensajes subyacentes dirigidos a un público adulto. Los personajes simbolizan facetas de la condición humana y conflictos sociales: la discriminación y el sacrificio, representados en el rechazo y posterior heroísmo de un gallo diferente; la opresión y el anhelo de libertad, reflejados en una muñeca confinada por una autoridad insensible; las apariencias y el resentimiento, personificados en una rosa de trapo que simula belleza bajo la luz de la luna; y la lucha colectiva y la supervivencia, manifestadas en el esfuerzo de un hormiguero por subsistir ante la adversidad ambiental. Finalmente, el ensayo concluye, bajo la perspectiva teórica de Goldmann, que la obra de Palacios es una respuesta a su contexto social y político, proyectando sus valores como luchadora social y defensora de los oprimidos en un mundo que ella percibe como necesitado de justicia y libertad.

Palabras clave: Lucila Palacios; humanización; alegoría; análisis literario; justicia; literatura venezolana.

1. Profesora de inglés, magíster en Literatura Hispanoamericana (UPEL-IPC), magíster en Educación mención Literatura en Inglés (UPEL-IPC), magíster en Literatura Venezolana (UCV), y doctora en Arte y Cultura para América Latina y el Caribe (UPEL-IPC). Además, es dramaturga, narradora, poeta y editora. Actualmente forma parte del cuerpo docente de la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), en el Programa de Formación de Teatro. Ganadora del premio de Autores Inéditos Monte Ávila Editores (2012), con su obra teatral *Luisa Heroína* (publicada en 2013); mención honorífica en el Concurso de Dramaturgia Apacuana (2019) con su texto teatral *Teresa piano piano* (2022). Condecoración Francisco de Miranda, en 2021. Sus cuentos, poemas y obras de teatro están disponibles en la plataforma Amazon: *Cuento y sueño las estrellas* (narrativa, 2022), *Murmulllos de sombras* y *Sonata de hojas secas* (poesía, 2023), *Aceite de roca* (2018), y *Madriguera alegre para apetitos triste y otras piezas teatrales* (2018). ORCID: 0009-0004-9758-8214.



Abstract: This essay analyzes the short story collection *El mundo en miniatura* (1955) by the Venezuelan writer Lucila Palacios (pseudonym of Mercedes Carvajal de Arocha). The study focuses on the use of humanization and allegory as literary devices to grant voice, feelings, and thoughts to animals and inanimate objects. Through an individual analysis of the four stories that comprise the anthology – “El gallo pelón,” “Cosas de muñecas,” “Préstamo,” and “El castillo de caramelo” – it is revealed that these stories, although published in a children's collection, possess underlying messages directed at an adult audience. The characters symbolize facets of the human condition and social conflicts: discrimination and sacrifice, represented by the rejection and subsequent heroism of a "different" rooster; oppression and the longing for freedom, reflected in a doll confined by an insensitive authority; appearances and resentment, personified by a rag rose that fakes beauty under the moonlight; and collective struggle and survival, manifested in the efforts of an anthill to survive in the face of environmental adversity. Finally, drawing on Goldmann's theoretical perspective, the essay concludes that Palacios' work is a response to her social and political context, projecting her values as a social activist and defender of the oppressed in a world she perceives as being in need of justice and freedom.

Keywords: Lucila Palacios; humanization; allegory; literary análisis; justice; Venezuelan literature.

Résumé : Cet essai analyse le recueil de nouvelles *El mundo en miniatura* (1955), de l'écrivaine vénézuélienne Lucila Palacios (pseudonyme de Mercedes Carvajal de Arocha). L'étude se concentre sur l'utilisation de l'humanisation et de l'allégorie comme ressources littéraires pour donner une voix, des sentiments et des pensées aux animaux et aux êtres inanimés. À travers une analyse individuelle des quatre histoires qui composent l'anthologie – « El gallo pelón », « Cosas de muñecas », « Préstamo » et « El castillo de caramelo » –, on révèle que ces histoires, bien que publiées dans un recueil pour enfants, ont des messages sous-jacents destinés à un public adulte. Les personnages symbolisent des facettes de la condition humaine et des conflits sociaux : la discrimination et le sacrifice, représentés dans le rejet et l'héroïsme ultérieur d'un coq différent ; l'oppression et le désir de liberté, reflétés dans une poupée confinée par une autorité insensible ; les apparences et le ressentiment, personnifiés dans une rose en chiffon qui simule la beauté au clair de lune ; et la lutte et la survie collectives, manifestées dans l'effort d'une fourmilière pour survivre face à l'adversité environnementale. Enfin, l'essai conclut, selon la perspective théorique de Goldmann, que le travail de Palacios est une réponse à son contexte social et politique, projetant ses valeurs de combattante sociale et de défenseure des opprimés dans un monde qu'elle perçoit comme ayant besoin de justice et de liberté.

Mots-clés : Lucila Palacios ; humanisation ; allégorie ; analyse littéraire ; justice ; littérature vénézuélienne.

Introducción

Lucila Palacios, autora de *El mundo en miniatura* (1955), es el seudónimo de Mercedes Carvajal de Arocha (1902-1994). Palacios tomó su seudónimo del nombre de pila verdadero de la escritora chilena Gabriela Mistral (Lucila de María del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga), y del apellido de la madre del Libertador Simón Bolívar (María de la Concepción Palacios y Blanco). Decidió emplear un seudónimo para no exponer a su esposo a las críticas malsanas, debido a que, en el tiempo de sus inicios, el rol de una mujer escritora y dirigente social era percibido como una violación a lo convencional.

Nació en Trinidad de forma accidental. Apenas a los cuarenta días de haber visto la niña la luz por vez primera, la familia volvió a su terruño, Ciudad Bolívar. Allí creció y se hizo lectora porque aprovechó la biblioteca de su abuelo.

Todo escritor llega a serlo porque primero es lector. Exactamente así fue como sucedió con Palacios. Aunque perteneció a una familia de ciertos recursos económicos, no pudo cumplir su sueño de emprender estudios universitarios y todo lo aprendido fue de manera autodidacta. Llevó una vida muy activa fuera del ámbito hogareño, sin dejar jamás de ser madre y esposa. Fue escritora, luchadora social, dirigente política, diplomática y educadora.

En el ámbito de las letras cultivó la novela, el cuento, la poesía, la dramaturgia y el ensayo. Desde temprana edad se inclinó no solo por las letras, sino por la defensa del débil. En los cuentos de *El mundo en miniatura* habitan animales y seres inanimados a los que Lucila Palacios ha otorgado voz, sentimientos y pensamientos, es decir, los ha humanizado. Las historias pueden ser consideradas alegóricas.²

Esta selección de cuentos de Lucila Palacios ha sido considerada para niños y, de hecho, su publicación pertenece a una colección infantil. Sin embargo, el análisis conduce a determinar que en realidad no son para este público solamente. Como fábulas tienen condiciones literarias (colorido y sencillez en el lenguaje) para ser disfrutados por niños, pero es preciso ir más allá en la interpretación de su contenido en receptores adultos.

El título de esta antología de cuentos remite a un mundo al que la autora denota como pequeño en el sentido de diminutivo, pero, en efecto, connota algo más que supera el tamaño, las dimensiones. Palacios posa su mirada en la grandeza de lo

2. La alegoría, de acuerdo con Shaw (1976), es un recurso de representación en que una persona, idea abstracta, o hecho significan algo más de lo que en apariencia expresan. El autor citado la define como una metáfora extendida. Se aplica a los trabajos de ficción en los que el autor intenta que los personajes y sus acciones se entiendan en términos diferentes a lo superficial. De manera subyacente involucra conceptos morales y espirituales más significativos que la narrativa real. Es decir, se precisa situarse en lo que yace en el fondo del texto literario.

sencillo, lo cotidiano, lo ordinario. Los personajes de este mundo en diminuto son un gallo, una muñeca, una flor de trapo y unos de los seres más pequeños que existen sobre la faz de la tierra: las hormigas. Nada extraordinario hay en esto. Son parte de la vida. En verdad, todos estos seres no humanos simbolizan a los seres humanos y sus defectos y, ¿por qué no?, sus virtudes. Los retratan. Reflejan el sacrificio por el otro, el anhelo a la libertad, el querer ser lo que no se es y la lucha colectiva por alcanzar un fin que beneficia a todos.

La investigación presente forma parte de una más amplia que se ha comenzado a llevar a cabo, y se aspira finalizar en un futuro mediano, en la que se estudiará toda la obra de Palacios. Se ha escogido su obra, y específicamente esta antología, porque su producción literaria ha sido escasamente conocida y poco explorada. Se pretende examinarla con dos objetivos específicos en mente: a) llevar a cabo el análisis literario de los cuentos de *El mundo en miniatura*, y b) develar los mensajes subyacentes en los mismos.

“El gallo pelón”

De acuerdo con los aspectos de relato de Todorov, “El gallo pelón” presenta un narrador que sabe más que los personajes; es decir, la visión es por detrás. La narración se inicia con la descripción del espacio donde se ubica el gallinero. Todas las acciones son ejecutadas alrededor de la casa blanca. El lector es introducido en un mundo colorido que se logra a través del uso de la adjetivación abundante: “La casa blanca. El patio grande, grande... La tierra negra cargada de semillitas que caen de los árboles verdes. Y la gallina jabada con sus pollitos” (Palacios, p. 8).

El conflicto se manifiesta con la entrada de dos personajes clave, la gallina jabada y la gallina blanca, cuyo intercambio verbal establece la tensión de la obra. La primera abre el diálogo preguntando: “¿No te has fijado? Uno de los polluelos está palidito. Parece que no le crecen las plumas” (p. 11). La última hace que la primera enfrente lo que ya había notado, pero que no quería reconocer que a uno de sus cinco polluelos no le crecen las plumas. Ya la jabada lo había observado; sin embargo, no se atrevía a creerlo. Ese pollito diferente. Eso crea una situación grave que acarrea consecuencias severas. Entre ellas, el aislamiento y el desprecio. He ahí el tema, las diferencias individuales.

La narradora lleva al lector por un breve instante al pasado. Eso ya había sucedido antes. En el gallinero había existido un gallo pelón que todos rechazaban. Aunque el tiempo del relato es cronológico y abarca desde el nacimiento del gallito hasta su desaparición física, hay una ligera referencia al pasado: “Una vez en el gallinero hubo un gallo pelón y nadie lo quería. Si su hijito creciera así, llegaría a ser

el escarnio del corral. Y la pobre gallina se horroriza al pensarlo" (p. 11). Por eso, la gallina madre, en su empeño de no ver la realidad, se ciega inicialmente ante la posibilidad del escarnio público que le espera a su pollito.

El resto de los personajes son el gallito pelón, el gallo, y los hermosos polluelos hermanos del gallito. El pobre gallito es tratado despectivamente, y su familia se avergüenza de él. Aunque hace de todo para ser aceptado, no lo logra. Solo ven sus supuestos defectos. Hasta su natural travesura como la de todos los pollitos es vista con malos ojos. La madre le dice:

—Ya que eres más feo que los demás polluelos, ¿por qué no tratas de disimularlo?

Haces todo lo contrario de lo que debes hacer. Corres el primero cuando llega la comida, pías como ninguno, aleteas con más fuerza que tus hermanos y dentro de poco pretenderás cantar más alto que tu mismo padre... Y el gallo lo escucha y frunce el entrecejo. ¡Vaya! si los demás polluelos imitaran su voz se sentiría orgulloso, pero el que este 'pelón' pretendiera remedar el clarín de su canto le produce una desazón profunda... (p. 12).

No es suficiente que tenga cualidades como la solidaridad. Carece de plumas y ese es el motivo de su condena. El aspecto del gallito no responde al patrón de belleza que impera en el gallinero. "... De manera que se establecían comparaciones y el gallito pelón, feo feísimo, era — como lo había sospechado su madre — el escarnio del corral de buena casa" (p. 11).

Si se apela a los arquetipos de Jung, se puede afirmar que el gallito pelón es el personaje marginado. Además de ser solidario y travieso, es un ser sensible. Disfruta encaramándose en la rama más alta para contemplar la luna, mientras los otros pollitos "hermosos" duermen. Más bien esas características, lejos de agradarles a los del corral en compensación de su aspecto físico, marcaba más su diferencia. Trata de ser útil, pero nadie lo toma en cuenta. En todo el patio se oye decir lo mismo: "— ¡Qué gallito tan feo! ¡Nos avergüenza!" (p. 14). Él también se da cuenta de su diferencia. Es el agua de la pila que le revela la verdad: "clarita como un espejo" (p. 14).

Un día llega al gallinero una sombra negra. Es un gavián. Representa el peligro de la muerte. Todos corren, huyen. La belleza de los demás polluelos no les sirve para disipar la cobardía y el miedo. El gallito pelón se queda. Permite que el ave satisfaga con él su voracidad. Le da lástima imaginar ver las hermosas plumas de sus hermanos cubiertas de sangre. Sube hasta la copa del naranjo y se inmola, se entrega a la muerte certera. Salva al gallinero.

El naranjo tenía las flores abiertas, los azahares blancos que perfumaban el patio. Había un mazo frondoso, con muchos cálices temblorosos, un mazo que parecía un nido... En él se acurrucó el gallito [...]. Él cerró los ojos. Acababa de ver el cielo azul... Le pareció lindo, como nunca... ¡Qué lástima; si no tuviera la sombra aquella! (p. 16).

Una vez inmolado es, entonces, cuando reconocen su valor. "Y la madre gallina exclama: '¡Mi gallito pelón era un héroe... Mi gallito pelón. ¡El héroe del patio!'" (p. 16). Al menos deja una lección a los habitantes del gallinero: la belleza exterior no lo es todo. Aceptan las diferencias individuales. "A los ojos de la multitud gallinácea mucho más bello era el recuerdo del gallito, allá en la copa del naranjo, con su cuerpo sin plumas, bajo el cielo azul, junto al mazo de azahares, en las garras del gavilán..." (p.18).

El gallito produce un cambio positivo en el gallinero. Todorov llama *gradación* a estos cambios entre los personajes y sus relaciones (p.159). La relación entre el gallito y el gallinero no permanece igual. El gallinero ya no lo ve con desprecio, sino con admiración. Lo lamentable es que tenga que ocurrir una tragedia para que sean conscientes de que la belleza exterior no es lo primordial. Y dice la narradora refiriéndose a la gallina: "Miraba las plumas que no sirven sino de adorno. Entonces solo pudo comprender el corazón de su gallito, cuando ya no había remedio, cuando ya estaba muerto..." (p. 18). Los sentimientos y las buenas acciones que producen son lo que valen, como dice Antoine de Saint Exupéry: "lo esencial es invisible a los ojos" (p. 83).

Es inevitable encontrar intertextualidad con *El principito*. De igual modo se nota intertextualidad con *El patito feo* (1843) de Hans Christian Andersen, aun cuando se sabe que realmente no se trata de un pato, sino de un cisne, pero es rechazado y visto feo por ser diferente.

Este cuento tiene una serie de símbolos en los que es necesario detenerse. El gallinero no es otra cosa que la sociedad llena de prejuicios y discriminaciones. Sus miembros no entienden que las diferencias externas no deben ser motivos para alejarse y aislar a otros. Los habitantes del gallinero representan a los individuos dentro de una sociedad que discriminan. La mamá gallina y el papá gallo son los padres que, aunque deberían amar a sus hijos por igual, son dominados por los prejuicios sociales y optan por el rechazo. El gallito pelón es el marginado, su único delito es haber nacido diferente. Tiene que ocurrir un suceso trágico para que se produzca un cambio importante. La sombra llega a sus vidas personificada en el gavilán. Con ella llegan la muerte y una lección. La autora como emisora emite este mensaje a los receptores o lectores, a través de los símbolos muy bien seleccionados.

“Cosas de muñecas”

La historia la relata un narrador por detrás (el narrador sabe más que los personajes). El narrador da a conocer con precisión los anhelos de la muñeca, a través de una narración colmada de imágenes visuales: "La muñeca de los blondos rizos y el vestido pomposo se halla bajo la sombra del Árbol de Navidad" (Palacios, p. 20).

Se presenta a la muñeca, que es un objeto inanimado, como un ser humanizado. Su anhelo más grande es disfrutar de la Navidad, deleitarse con las luces de colores, recrear sus sentidos con el árbol de Navidad y el pesebre, recibir y ser partícipe de la alegría navideña.

De pronto una imagen auditiva personificada en una voz aguda, algo antipática, exclama: “¡No! ¡Esa muñeca no! No quiero que figure en la sala, en la exhibición de los juguetes de esta noche... Vamos a guardarla como regalo de la nena. Como regalo del Niño Jesús" (p. 20). Su destino ha sido trazado: le espera el fondo de una hermosa caja de regalos, que no es más que su prisión. Una voz antipática lo determina. Es la madre autoritaria, el personaje oponente.

La niña es el símbolo de la ternura, la inocencia y el amor que se expresa, pero carece de autoridad. Quiere la muñeca, sentirla cerca, palparla, complacerse con su presencia, mas el grito de la autoridad emite un no rotundo. Por su parte, la muñeca desea la libertad y cumplir su papel de ser el juguete amado. Su libertad es frustrada. La muñeca simboliza la víctima, la víctima de la opresión. No puede luchar por su libertad. De esta manera Lucila Palacios humaniza a la muñeca. La viste de ansias de libertad. Una libertad coartada, limitada, restringida, es lo que se le ofrece. Acaso su único delito es ser bella. Debido a esa cualidad, la madre de la niña decide que su rol será de objeto decorativo. Ella quiere más. Quiere otra vida. Se le niega esa oportunidad.

“Cosa de muñecas” presenta tres personajes: la muñeca oprimida, la niña amorosa que la quiere y la madre opresora. Si tuvieran oportunidad, la niña y la muñeca se complementarían para ser felices, pero la figura antagonista de la progenitora lo impide. Interfiere entre ellas. Es un obstáculo que impide la plena realización del binomio que podría consumarse en felicidad.

La muñeca alberga un sentimiento de esperanza. Una vez que cumpla su papel de regalo del Niño Jesús, saldrá de la caja y será libre:

Cuando la nena vuelva de su sueño y despierte sorprendida por los regalos y la mire encerrada en la caja, para jugar con ella romperá las amarras que sujetan su cuerpo al fondo del cartón. Y entonces podrá mirar, sonreír, andar movida por el resorte que le anima la vida (p. 23).

La espera es larga... inacabable. "El reloj es una voz lenta, una voz monótona en cada campanada..." (p. 23). Por fin llega el instante: la niña la descubre. Se escucha su grito de alegría. Finalmente, ha llegado el momento de la plenitud... pero de nuevo se oye la voz antipática: "— No, no, niñita... Esta muñeca es solo para verla. No puedes sacarla de la caja. La romperías en seguida..." (p. 24).

La frustración se alberga de nuevo en la muñeca. Su condena no ha terminado. La cárcel perpetua es lo que el destino le ha deparado. La siguiente cita donde se mezclan imágenes visuales y táctiles muestra la adversidad:

Los ojos de cristal se humedecen de nuevo aunque la muñeca no puede llorar. Se lo impide su pecho de cartón apretado en el corpiño con ballena, se lo impide el mecanismo rígido de metal que disciplina todos los movimientos de su cuerpo (p. 26).

El espacio al que remite "Cosas de muñecas" es un sitio cerrado, una casa gobernada por la madre insensible. No comprende que la niña necesita la muñeca ahora y que esta no es un mero objeto decorativo.

La humanización realizada por Palacios lleva a ver representado al ser humano que anhela la libertad, ejercer su libre albedrío. La libertad de obrar, de moverse, de actuar sin prohibición. La niña también es un ser oprimido. Se le priva de jugar, de divertirse, de ejercer la plenitud de la niñez que no es otra cosa que el principio de la vida cuando el ser humano necesita tan poco para alcanzar la dicha.

El tiempo de la historia que va desde la Nochebuena hasta la Navidad presenta un recorrido por diversos sentimientos de la muñeca: el anhelo, la decepción, la esperanza y, finalmente, culminar en la desilusión y frustración. La niña y la muñeca coinciden en sus deseos, no obstante, se opone la madre. Estas "Cosas de muñecas" son en realidad cosas del ser humano.

"Cosa de muñecas" es un cuento que invita a reflexionar: ¿Para qué guardar objetos? ¿Para qué impedirles que sean libres? Las muñecas se deterioran con el tiempo y no cumplirán el cometido para el que fueron creadas. Guardar para el ser humano es la manera de conservar algo. Es una forma de egoísmo también, porque se impide (yo) que otro (tú) le dé el valor verdadero. La niña sí conoce el valor de la muñeca. Para ella tiene sentido el aquí y el ahora junto a su muñeca. La madre tiene, por otro lado, otro propósito: guardarla para ¿preservar? En el caso de la muñeca su objetivo vital es ser el juguete de la niña. De esa manera, sabe que el disfrute de la vida, respirarla, percibirla, palparla no estarán vetados.

A través de esta gran metáfora, Lucila Palacios habla de la libertad. Unos la quieren y otros existen para obstaculizarla y convertir la vida de unos cuantos en una

cárcel. Es, quizás, el anhelo colectivo de libertad de los venezolanos en el tiempo histórico en el que Palacios escribió y publicó este cuento.³

“El préstamo”

Un narrador, desde el exterior, presenta el tema: las apariencias. El título hace alusión a un préstamo. Se piensa enseguida en algo que no te pertenece y que tarde o temprano debe devolverse. Una apariencia puede ser un préstamo. Cuando alguien desea parecer lo que no es, toma prestado lo necesario para crear esa ilusión. La noche, por ejemplo, presta su oscuridad para ocultar verdades, para simular. En este cuento se muestra un tiempo que va desde el anochecer hasta que se inicia el día, cuando se supone terminará la ilusión de la rosa de trapo.

Lucila Palacios otorga cualidades humanas a una rosa de trapo. Ese es el personaje principal. La rosa se siente, y en efecto lo es, desechada. Ya el tiempo de vida útil ha llegado a su fin. Ahora no contribuye a embellecer la casa donde ha estado mucho tiempo, en el centro de la sala, brillando. Su brillo se ha acabado ahora, no es más que un trapo viejo, arrugado y descolorido con los pistilos destruidos. Ha sido arrojada a la calle:

La habían lanzado por la ventana... Cayó sobre el lado seco, al lado de un charco de aguas grises, y se le dobló la cabeza sobre el tallo débil, medio quebrado [...]. Y poco a poco fue rodando hasta quedar muy cerca de la linfa removida por pececillos y larvas que se desenroscaba en el atardecer [...]. Era una rosa de trapo, que en un tiempo tuvo los pétalos de seda brillante y rígida. Después fue perdiendo hermosura y esplendor. Se desprendieron los pistilos de plata, se doblaron los pétalos llenos de arrugas, empalidecidos... Y ya no pudo lucir entre los adornos favoritos de las damas de la casa (p. 28).

Comienza a planear su venganza. Está colmada de resentimiento. La luz de la luna es propicia para sus planes: le permitirá parecer de plata brillante. Disfruta el hecho de que le rindan tributo. Esa belleza es pasajera. Esa belleza es solo un préstamo. En el día volverá a ser ella, la rosa de trapo, sin brillo y sin hermosura. Ese momento transcurre veloz. He aquí la intertextualidad con *La Cenicienta* (de Charles Perrault, publicada en 1697), quien se convierte en princesa por obra y gracia de su hada madrina, mas, al llegar la medianoche, vuelve a ser la pobre muchacha

3. La década de 1948-1958: período conocido como la dictadura militar, instaurada tras el golpe de estado del 24 de noviembre de 1948 que derrocó al presidente democrático Rómulo Gallegos.

huérfana con una madrastra y unas hermanastras que la aborrecen y repudian. No obstante, la rosa simplemente disfruta el aquí y el ahora. Ama que la admiren las demás flores, la yerba, el charco, las arañas, los bachacos, el jardín, los mochuelos. La brisa lo sabe todo, pero se hace la distraída y deja que todo siga "pareciendo" con respecto a la rosa de trapo. La rosa, para su fortuna, no tiene que enfrentar personajes que se le opongan.

Su conflicto es interno, ella aparenta, no obstante, muy en el fondo, sabe realmente quién es: "Y la rosa de trapo, la del brillo prestado, llegó a creer que su vestidura de plata era legítima... Y aceptaba el tributo, se dejaba adorar..." (p. 36).

Palacios humaniza la rosa, le da cualidades humanas y, de esa manera, retrata a los seres humanos que engañan a los demás e incluso a sí mismos, viviendo de las apariencias. La rosa está resentida porque ha sido lanzada al vacío, a la nada de la nada. Ya no sirve. Ha dado todo lo que ha tenido para dar. Por ser desechada, nace en ella ese resquemor, aversión por todos. Se vale del brillo de la luna, la utiliza para simular una hermosura de la que carece en el presente: "... la luna viene a vestirla de un nuevo encanto, de un nuevo atractivo irresistible. Es una oportunidad de engañar, de mentirse a sí misma, de llevar a cabo una acción fraudulenta a costa de todos" (p. 31).

La rosa de trapo representa un papel, el papel de bella. Se sabe que toda belleza es efímera, pero la suya es aún más breve porque, en realidad, no existe. Cualquier destello de belleza solo se prolonga durante la noche, cuando la luna es reina y presta su luz.

Esta historia está copada de imágenes que embellecen el cuento y dan la sensación de dinamismo y colorido. Imágenes cinéticas, como esta: "... la habían lanzado por la ventana..." (p. 28), o como esta otra: "... y poco a poco fue rodando..." (p. 28). Imagen auditiva: "Lo repitieron las voces de la yerba..." (p. 32). Imagen sinestésica: "... y en su afán burlón aparenta ser fuerte, una rosa capaz de herir, de desgarrar todo cuanto tropieza con su corteza de plata..." (p. 34).

"El castillo de caramelo"

En el cuento "El castillo de caramelo", con una visión desde atrás, el narrador introduce al lector en el mundo interior de las hormigas. La descripción que inicia el cuento se podría calificar de extremadamente objetiva. El narrador no se ocupa en este instante del mundo interior de los diminutos seres. Se preocupa por compartir solo lo que ve. De esa manera permite conocer el espacio donde se mueven los personajes y además dibuja el objeto deseado por ellos, y uno de los obstáculos que lo alejan del objeto deseado:

La mano blanca, la mano femenina ha tratado de salvar el castillo de azúcar. Sobre las almenas acarameladas con apariencia de encaje, hay un soldado de porcelana. La torta de tres pisos, es tan clara, que copia las últimas luces de la fiesta. Situada como una isla, en el centro de una gran jofaina llena de agua, con su aspecto de fortaleza parece resistir el asedio de las hormigas. Estas hormigas inquietantes que olfatean la golosina desde su mundo subterráneo (Palacios, p. 38).

Se muestra un gran pastel entre grandes muros acaramelados que convierte el acercamiento de las hormigas en una ardua labor. Las almenas de caramelo son, para los ojos de las hormigas, fortalezas cual murallas. La mano blanca de la mujer hace todo a su alcance para proteger el gran castillo.

El olor a azúcar despierta la voracidad de los himenópteros. Cruzan el túnel de gran longitud que conduce a la gran golosina. La narradora puede verlas venir agrupadas como suelen estar: "A través del túnel que abre paso a ese mundo desde el fondo de la tierra, no se acierta a descubrir la silueta de la mujer que burla el intento goloso" (p. 38). Y las hormigas no ven completa a la mujer, es tan alta y más aún si se compara con el diminuto tamaño de ellas. La dama representa el gran impedimento y es preciso que aguarden la noche: "Y espían la hora de la sombra para hurgar en torno de la mesa donde hubo el banquete..." (p. 40).

Mientras siguen el sendero desde el hormiguero hasta su objetivo, se dan cuenta de otra traba: el agua. La tarea no va a ser fácil, pero no se amilanan. Trazan su estrategia y también saben que algunas de ellas tendrán que sacrificarse y servir de puente para las otras: "Se destacan las suicidas. Hay que tender un puente de cuerpos y corazas para que pase el resto del ejército..." (p. 42).

La muerte no les es ajena. No es la primera vez que las acecha. El narrador conoce el pasado de las hormigas. Muchas de ellas murieron cuando los troncos de los árboles del jardín fueron pintados de blanco. Esta práctica es tan tóxica para ellas. Además, el tiempo en el jardín presente está por terminar. Deben huir de la pintura blanca.

El hormiguero sufre escasez... En el jardín se ha llevado a cabo una innovación. Para defender las hojas y las rosas, para defender las raíces de la voracidad de otros insectos se han teñido de blanco los troncos que les sirven de base. Y aquella blancura es ponzoñosa. Mata, destruye la vida animal. Un ejército de hormigas pereció en la primera incursión. Allí se contaron por montones los guerreros de coraza dorada, segadas en lo mejor de su existir (p. 40).

Juntas logran su objetivo, la mujer alta duerme entre sus sábanas acogedoras. Las hormigas unidas han alcanzado la dulce golosina. Y la mano blanca no les ha hecho daño. Ahora saben que deben, en un mediano plazo, buscar otro jardín. Esta vez vencieron, sin embargo, las cosas no están bien. Emigrar es otro objetivo que ellas deben cumplir lo más rápido posible porque:

Si la situación no cambia, todos han de morir... Por hambre, por inanición. Las madres andan tristes con los hijos a cuestas. Los jóvenes están pálidos y ya no son tan ágiles como antes. De no tomar una decisión, dentro de poco el hormiguero quedará diezmado. A menos que se decidan a emigrar (p. 40).

Además de saciar su hambre, tienen otro objetivo: ...es el jardín próximo, más ancho, con árboles crecidos, con arbustos y flores repletas de miel. Un jardín lleno de tentaciones donde todavía no hay escalas de muerte en los troncos, libres de la blancura venenosa. Pero que está defendido por guerreros avezados, por tremendas hormigas negras celosas de su bienestar, celosas de su reino, unas hormigas ricas de vitalidad que aún no han sufrido en sus filas el estrago del hambre, que saben descabezar y romper el cuerpo del enemigo con sus antenas poderosas (p. 41).

Como se puede observar, el tema de este cuento involucra el mundo de los seres pequeñitos y la mano cruel del ser humano que se lo destruye. La mujer de manos blancas pudo acabar con las hormigas de un solo manotazo. No lo hizo. Pero si las circunstancias se hubieran dado lo haría y terminaría con ellas de inmediato. Son seres indefensos que solo buscan sobrevivir. Fueron creadas y merecen la vida. Lucila Palacios hace pensar al lector en el hecho de que este mundo está conformado por seres fuertes y otros débiles. En el caso de las hormigas son guerreras, sacrificadas y trabajadoras.

Este cuento es otra gran metáfora de Palacios para hablar sobre los seres humanos. Hay seres humanos que destruyen parte del ambiente para lograr sus objetivos individuales. Otros que son como hormiguitas, que unidos, sacrificados y luchadores alcanzan metas para beneficio del grupo. Cuando un individuo pinta el tronco de un árbol va en contra hasta del propio árbol que debería permanecer al natural, pero además niega la vida y el sustento a otros seres vivos.

La autora ofrece un final feliz. Las hormiguitas han triunfado: "Y el castillo de caramelo se deshizo en presencia de quien lo había construido sin que nada, nada estorbase el paso de las hormigas, sin que nadie, nadie pudiera decir si habían hecho un bien o un mal..." (p. 46). Las hormiguitas han ganado, al menos por los momentos, porque el peligro de morir sigue latente.

Conclusiones

Para analizar e interpretar estos cuentos, para desentrañarlos, es preciso pensar un poco en unos de los roles que desempeñó Lucila Palacios en su vida: luchadora y dirigente política con sensibilidad social. Se preocupó por el marginado, el necesitado de libertad, el desechado y el bienestar colectivo. Todos estos temas están presentes en sus cuentos.

Según Goldmann, la creación literaria es un producto de contextos sociales determinados (pp. 20-40). Desde esta perspectiva, no es un fenómeno irracional y secreto que resulta de la inspiración extraordinaria de un ser fuera de lo normal aislado del resto de los hombres, sino más bien constituye una expresión particularmente precisa y vinculada con los problemas que se le plantean a los seres humanos comunes en su vida diaria, y de la manera en que ellos son capaces de darles solución. Este autor considera que las obras literarias tienen por sujeto creador no al individuo, sino al grupo social. La conciencia individual de quien escribe es una estructura parcial, que como tal puede ser comprendida, pero su génesis y sentido total solo pueden ser explicados a partir de la colectividad.

En el caso de Palacios, fue una mujer preocupada por su entorno, por lo social, preocupada por las injusticias que percataban a su alrededor. Esto explica el porqué de que la escritora seleccionara la alegoría para expresar su sentir y su interpretación del mundo que la rodeaba.

Referencias

- Diccionario de la literatura venezolana*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2013.
- Goldmann, Lucien. "El método estructuralista genético en la historia de la literatura." *Para una sociología de la novela*, Editorial Ayuso, 1975, pp. 45-68.
- Jung, Carl G. *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Traducción de Miguel Ruiz-Coronel y Miguel García, vol. 9, t.1, Editorial Trotta, 2002.
- Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana*. Alfadil Ediciones, 1984.
- Mannarino, Carmen. *Lucila Palacios*. Biblioteca Biográfica Venezolana, El Nacional / Fundación Bancaribe, 2007, vol. 61.
- Palacios, Lucila. *El mundo en miniatura*. Instituto de Bellas Artes y Cultura, 1968. Colección La Estrella Amiga.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *El principito*. Ediciones Era-Luz, 2014.
- Shaw, Harry. *Concise Dictionary of Literary Terms*. McGraw-Hill Paperbacks, 1976.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario." *Análisis estructural del relato*, Ediciones Buenos Aires, 1966, pp. 155-192.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

La ironía en *Cuentos con agujeros* de Krina Ber¹

Irony in *Cuentos con agujeros* by Krina Ber

L'ironie dans *Cuentos con agujeros* de Krina Ber

Elbaneliz Mudarra²

Universidad de Oriente- Venezuela

elbaneliz.udo@gmail.com

Recibido 24-01-2026

Aprobado 10-04-2026

Resumen: Según los críticos, la literatura latinoamericana tiene, entre otros rasgos, una tendencia particular: la ironía, expresada desde distintas voces, manifestaciones e intenciones. Esta investigación intenta interpretar la presencia de la ironía en el libro *Cuentos con agujeros* de Krina Ber, como elemento expresivo de su visión de mundo como mujer y extranjera. El primer capítulo aborda la creación narrativa asumida desde una literatura *distinta*, nociones sobre la ironía, la experiencia y la extranjería, algunos antecedentes y la metodología que enmarca la investigación. En el segundo capítulo se presenta el trabajo interpretativo y crítico de algunos cuentos escogidos del libro antes mencionado. Las conclusiones apuntan a que la incorporación del humor y la fatalidad son los tonos preferidos para la exposición de la ironía, que la sensibilidad y cotidianidad son los rasgos de una obra narrativa que es hechura de mujer y, por último, que la experiencia, y en particular lo relacionado con el Holocausto, es una marca que refleja la extranjería de la autora.

Palabras Claves: Literatura venezolana; Cuentos con agujeros; Krina Ber; literatura hecha por mujeres; ironía.

1. Este artículo es un resumen de mi tesis de pregrado *Cuentos con agujeros* de Krina Ber: ironía y visión de mundo como mujer y extranjera.

2. Profesora en UDO Bolívar. Profesora en UPT Bolívar. Licenciada en Educación Mención Castellano y Literatura; UDO Sucre. Maestrante de Literatura Latinoamericana y del Caribe; ULA Táchira. Código ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1269-4916>



¿Cómo citar?

Mudarra, E. "La ironía en *Cuentos con agujeros* de Krina Ber".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 256-276.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: According to critics, Latin American literature has, among other characteristics, a particular tendency: irony, expressed through diverse voices, manifestations, and intentions. This research attempts to interpret the presence of irony in Krina Ber's book, *Cuentos con agujeros* (Stories with Holes), as an expressive element of her worldview as a woman and a foreigner. The first chapter addresses narrative creation within a distinct literary tradition, notions of irony, experience, and foreignness, some background information, and the methodology that frames the research. The second chapter presents the interpretive and critical analysis of selected stories from the aforementioned book. The conclusions suggest that the incorporation of humor and fatalism are the preferred tones for expressing irony; that sensitivity and everyday life are the hallmarks of a narrative work crafted by a woman; and, finally, that experience, particularly that related to the Holocaust, is a defining characteristic that reflects the author's foreignness.

Keywords: Venezuelan literature; *Cuentos con agujeros*; Krina Ber; literature written by women; irony.

Résumé : Selon la critique, la littérature latino-américaine présente, entre autres caractéristiques, une tendance particulière: l'ironie, exprimée à travers une diversité de voix, de manifestations et d'intentions. Cette recherche s'attache à interpréter la présence de l'ironie dans le recueil de nouvelles de Krina Ber, **Cuentos con agujeros** (Histoires à trous), comme un élément expressif de sa vision du monde en tant que femme et étrangère. Le premier chapitre aborde la création narrative dans une perspective littéraire originale, les notions d'ironie, d'expérience et d'altérité, quelques éléments de contexte et la méthodologie de la recherche. Le deuxième chapitre présente l'analyse interprétative et critique d'une sélection de nouvelles extraites du recueil. Les conclusions suggèrent que l'humour et le fatalisme sont les tons privilégiés pour l'expression de l'ironie; que la sensibilité et le quotidien sont les marques distinctives d'une œuvre narrative écrite par une femme; et enfin, que l'expérience, en particulier celle liée à l'Holocauste, est une marque qui reflète l'altérité de l'auteure.

Mots-clés : littérature vénézuélienne ; *Cuentos con agujeros* ; Krina Ber ; littérature féminine ; ironie.

“la ironía puede ser mordaz, puede ser agria, puede ser muy viral incluso, muy táctica, pero yo creo que la mía es más bien amable, yo soy una persona amable. Te ayuda a perdonar a la gente.”³

Krina Ber

Durante las últimas décadas del siglo XX los estudios sobre narradoras venezolanas, aparte de lo dedicado a Teresa de la Parra, se concentraron fundamentalmente en algunas escritoras de renombre como Laura Antillano, Antonieta Madrid o Ana Teresa Torres. En este trabajo nos hemos interesado por estudiar a Krina Ber, escritora de origen polaco, pero de nacionalidad venezolana, de reciente consideración pública en el campo literario. Ganadora de una mención especial del 56º Concurso de Cuentos del diario *El Nacional* (2001); finalista del III Concurso Nacional de Cuentos de la Sociedad de Autores y Compositores de Venezuela (Sacven) (2002); Premio *Monte Ávila Editores* para Obras de Autores Inéditos, mención narrativa, por su libro *Cuentos con agujeros*, publicado en 2004; ganadora de la XI Bienal Literaria “Daniel Mendoza” del Ateneo de Calabozo, mención narrativa (2005). Su cuento “Experta en extravíos” fue incluido en la antología *De la urbe para el orbe, nueva narrativa urbana* (Alfadil, 2006). Su relato “Amor” ganó el Concurso Anual de Cuentos de *El Nacional* en 2007.

Sus textos han alcanzado, de forma progresiva, presencia en la narrativa contemporánea venezolana. Cuenta con dos libros de cuentos, *Cuentos con agujeros* (2004); el segundo, *Para no perder el hilo* (2009). Cuentos que han llamado la atención por su frescura, elegancia, sencillez y complejidad. Un tercer libro titulado *Nube de polvo*, que es la primera novela de esta escritora, publicada en 2015, con el cual ganó el Premio de la Crítica a la Novela del Año 2015. Su última novela, *Ficciones Asesinas* recibió el XIX Premio Anual Transgenérico de la Fundación para la Cultura Urbana (2020). Tras su repentina y dolorosa partida en diciembre de 2024, *sus obras son valoradas y apreciadas por la crítica*. De este modo, establecimos como objeto de nuestra investigación el libro de Krina Ber, *Cuentos con agujeros*, y en él, el ejercicio de la ironía y la presencia de su visión como mujer y extranjera.

1. Consideraciones teórico-críticas

Cuando hablamos de estrategias discursivas para abordar las perspectivas narrativas, nos referimos entonces a los recursos estilísticos a los que recurren las escritoras y que han marcado una tendencia a la hora de escribir. Hallaremos así la ironía, el humor (para algunos teóricos esta forma parte de aquella), etc., como

3. Extraído de entrevista a Krina Ber por esta investigadora. Incluida en la tesis no publicada de pregrado *Cuentos con agujeros* de Krina Ber: ironía y visión de mundo como mujer y extranjera. En adelante, se hará mención a comentarios de Ber sobre su obra, deben entenderse como parte de la entrevista mencionada.

elementos que ponen en evidencia las emociones intensas y peculiares (nostalgia, rabia, celos, amor) que caracterizan la literatura escrita por mujeres, las cuales utilizan para expresar y contar *su* visión de mundo.

1.1. *Ironía: estrategia discursiva*

Descubrir la ironía dentro de un discurso, oral o escrito, supone una habilidad comprensiva y reflexiva. Sin embargo, el proceso metacognitivo por el que transitan los actores que intervienen en él, es lo suficientemente complejo como para explicarlo exhaustivamente en este apartado. Mas, nos interesa reconocer las aplicaciones o usos frecuentes de este recurso dentro de la literatura escrita por mujeres, en particular en la producción narrativa.

No podemos dejar de mencionar algunos de los escritores hispanoamericanos reconocidos por el gran potencial irónico que introducen en sus obras literarias; tenemos como ejemplos a Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, Ricardo Piglia, entre tantos otros. Jonathan Tittler llegó a tildar a algunas de las obras de varios de ellos como altamente irónicas, a las cuales considera “una muestra sobresaliente de la ficción contemporánea hispanoamericana” (p.24).

Para Tittler, la ironía es una marca latente en las obras hispanoamericanas, de modo que se volvió un elemento arraigado en la pluma de muchos escritores, e incluso en la crítica literaria, desde el siglo XIX. Este fenómeno parece seguir caracterizándolos, mostrando perspectivas ironizadas de sus experiencias con el fin de ridiculizar o de desenmascarar hechos evidentes que suelen ser socialmente desatendidos o despreciados, entre otras funciones. Dicho de otra manera, para Tittler: “La ironía producida por un impulso ético puede servir para denunciar escándalos invisibles” (p.16).

En el estudio de este fenómeno, Tittler establece una terminología para entender y clasificar los tipos de ironía, buscando así esquematizar el proceso constructivo de ésta para efectos crítico-literarios. Un primer tipo es la ironía objetiva, que se distingue a su vez en: *ironía intencional* (verbal), la cual se refiere a “esa figura del discurso en el que las palabras del que habla, no tiene un sentido en consonancia –más bien opuesto y con más significados– con su sentido literal”; y la *ironía accidental* (de los sucesos), referida a “una circunstancia paradójica, contraria a las expectativas y a la razón misma”. El segundo tipo es la ironía subjetiva, entendido como “un estado mental inducido por la ironía objetiva, ya sea intencional o accidental” (pp. 13-14).

Entendemos, pues, la ironía como una herramienta comunicacional perspicaz, sugerente, atrevida y acusatoria, utilizada para obtener reacciones de distinta índole. Es un llamado a la reflexión ante situaciones, generalmente, de carácter social y cultural, pero también determinante en circunstancias del habla común y cotidiana. Partiendo de esta premisa, la ironía narrativa depende entonces de cómo se observa y se vive el contexto, de qué manera interfiere o influye en el discurso oral y escrito.

1.2. Extranjería y escritura

Para las escritoras Virginia Unamuno y Eva Codó, la condición de extranjero “fundamenta prácticas lingüísticas y sociales particulares” (p.123). Las categorizaciones de tipo cultural (incluyendo la condición de extranjero), racial o sexual tienden a generar minusvaloración del individuo, asunto que interfiere irremediabilmente en los procesos de interrelación humana y son, pues, el resultado de las distinciones sociales. El fundamento de estas distinciones sociales es, precisamente, hallar en el otro una característica distinta, una particularidad. Entender la particularidad del extranjero, consiste en resaltar las diferencias evidentes de su habla, ya que esa distinción socio-lingüística es motivo de “extrañeza”.

Ese extrañamiento no se basa solamente en el desconocimiento de una lengua, pues es inherente el hecho de que la cultura forma parte de esa diferencia que caracteriza a un extranjero, y viceversa, es decir, para el extranjero, la cultura del nativo también resulta distinta y, por ende, requieren un esfuerzo mutuo por comprender y asimilar esas particularidades sociales que los definen. Provenir de un lugar con culturas o lenguas distintas conlleva, generalmente, tener una conexión profunda con los recuerdos de vivencias tenidas en ese país natal; en ocasiones, la nostalgia se vuelve en contra de la tranquilidad, pues el origen del ciudadano siempre lo acompañará; es un asunto ineludible. Este hecho puede implicar cierto desapego o desinterés con respecto al espacio en el que se encuentre el extranjero, para proteger, de su presente, esas remembranzas y asegurar su perennidad. De allí que, algunas veces, “[l]a indiferencia es el caparazón del extranjero”, como anota Julia Kristeva (p. 16).

En este caso, cuando el oficio es escribir (narrativa, poesía, etc.) en otra lengua, el extranjero lo tiene más difícil, y esa dificultad aparece, básicamente, por dos razones. La primera es conseguir el dominio de una lengua adoptada; cuando decimos *dominio*, nos referimos al conocimiento de sus aspectos gramaticales, es decir, de las estructuras sintácticas, morfológicas y fonéticas. La segunda, no menos complicada, consiste en la apropiación de significados nuevos, pues se trata de un

código impregnado de un pasado y un presente cultural muy amplio; reside en dominar la semántica de esa lengua, lo que implicaría también una convivencia, la coexistencia entre todos los aspectos mencionados, con el *extraño*. Recordemos que el contexto establece vínculos entre los hablantes de una lengua: las expresiones populares, los regionalismos, los eufemismos, etc., son, precisamente, el resultado de ese sentir.

1.3. Antecedentes

En la línea de trabajos acerca de la *ironía* se encuentra el artículo de Consuelo Martínez, “Género, humor e ironía: la sonrisa de la escritora”, presentado en el I Congreso Internacional de Comunicación y Género, celebrado en la Universidad de Sevilla, España. Es uno de los trabajos publicados en la web que aborda la relación entre género femenino, humor e ironía en las obras de las autoras mexicanas Sor Juana Inés de la Cruz y Rosario Castellanos. La investigación pone en evidencia que humor e ironía en estas escritoras se dan por la búsqueda de una construcción cultural y de género emancipadora, a través de la escritura transgresora y placentera.

En cuanto a la *extranjería*, Aura Marina Boadas, “Exilio y desarraigo en la narrativa de Renato Rodríguez”, publicado por la Escuela de Idiomas Modernos de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV (Caracas), ofrece una cercana relación entre extranjería, exilio y desarraigo, pues argumenta que estos conceptos van de la mano y se conectan con facilidad. Su trabajo se centra en las representaciones de exilio y otredad en la narrativa del escritor venezolano Renato Rodríguez; existe un exilio punzante, es decir, cuando los individuos se ven obligados a dejar su tierra, o por el contrario, un exilio mental, cuando recrean escenarios imaginarios de otras tierras a partir de experiencias forasteras. Las imágenes del exilio aluden con frecuencia a los "nacionales" y a los "extranjeros", que para la investigadora resulta una importante fuente de información al estudiar al *otro* y las valoraciones que de él se hacen.

En cuanto a estudios relacionados directamente con la obra de Krina Ber, la psicóloga, docente y escritora venezolana Olivia Villoria, nos presenta en *Escritoras Venezolanas ante la Crítica*, un artículo titulado “Un retrato de los personajes de tres cuentos de narradoras venezolanas del siglo XXI”, donde realiza una caracterización de los personajes de algunos cuentos, entre ellos de “Benjamín y la caminadora” de Krina Ber. El retrato de los personajes que elabora Villoria en su trabajo es físico, psicológico, social e ideológico y toma como referencia las consideraciones de Genette y Bal para dichos estudios.

Por su parte, Judit Gerendas nos entrega un artículo en *Papel Literario* de *El Nacional* (enero 2013), en el que se comenta brevemente la desbordante creatividad narrativa de Krina Ber en algunos relatos de *Cuentos con agujeros* y *Para no perder el hilo*. Gerendas manifiesta que los cuentos de Ber abordan el amor, el deseo, el erotismo y la sensualidad, con sabiduría, sensibilidad y sin estridencias; Ber es, para Gerendas, una escritora que mezcla lo imaginario y lo real de manera imperceptible (párr. 14).

1.4. Metodología

Como hemos indicado, en este trabajo de investigación se pretende ampliar el estudio sobre la literatura escrita por mujeres y las estrategias narrativas que usan para referir su visión de mundo, en este caso en la cuentística de la escritora Krina Ber. Bien sabemos que este no es un tema nuevo ni reciente en los estudios literarios; por el contrario, es una inquietud que se ha venido siguiendo de cerca en las investigaciones desde el siglo pasado. En ese sentido, la información obtenida al respecto da paso para que el nivel de investigación tenga un carácter descriptivo, aunque con visos explicativos.

Así, incorporados a la perspectiva paradigmática que nos marca la hermenéutica, se utilizaron las guías que nos aportan dos importantes teóricos. Para los elementos narratológicos fundamentales –voz, tiempo y modo narrativo– seguimos los patrones analíticos de Gérard Genette. Por su parte, las pautas teórico-metódicas de Jonathan Tittler en cuanto a la ironía sirvieron de base conceptual para entender la naturaleza de este fenómeno en la cuentística de Krina Ber.

En síntesis, este resumen se propuso estudiar la presencia de la ironía como estrategia discursivo-narrativa en varios cuentos (“Benjamín y la caminadora”, “Los gatos pardos”, “Los milagros no ocurren en la cola” y “La recogelatas”) del libro *Cuentos con agujeros*, y a través de aquella, la expresión de su visión de mundo como mujer y extranjera.

2. Ironía, condición femenina y extranjería en *Cuentos con agujeros*

2.1. Benjamín y la caminadora

El narrador heterodiegético presenta a un personaje, Benjamín, en el cuarto de huéspedes, acondicionado por él mismo para el ejercicio en su caminadora. Esta se había convertido en su única salida, en la excusa perfecta para escapar del abrumador mundo de protestas e inconformidades que a diario le recalcaba su mujer. En el discurso traspuesto, indirecto libre, en el que la voz del narrador se

funde con la de los personajes, se introduce la esposa de Benjamín mediante una analepsis, donde podemos notar que su actitud contrasta con la del protagonista: ella pendiente de todo y él pendiente de nada. Su frustración anula toda simpatía entre el lector y ella.

Benjamín y su mujer soñaban con un futuro prometedor, en cambio, el destino les deparó una vida llena de frustraciones y sueños inalcanzados. Con una casa, dos hijos, nietos y un trabajo medianamente estable para él, esta pareja quedó atrapada en la espera del futuro común, de una vida distinta. “Así que se acostumbró a caminar. Ahora su mujer sospecha que le gusta hacerlo y esto no lo puede permitir; no es justo, mientras ella vive con la desdicha de acordarse a diario de ese luminoso futuro común” (p. 8). Mientras camina, encerrado en su cuarto de huéspedes, Benjamín rememora cómo llegó a su vida la caminadora. La narración simultánea –su mujer tocando la puerta del cuarto mientras él camina– compagina con la analepsis parcial, pues existe un rompimiento en el orden cronológico sucesivo del relato para evocar hechos acontecidos en épocas anteriores al momento en que se encuentra la historia. Con la maravilla tecnológica de la caminadora, viene incorporado un video para hacer de la caminata un momento placentero y de relax. El video muestra un recorrido colmado de naturaleza y otros espacios agradables: hojas, estanques, cigarras, caminerías, una fuente de agua cristalina con patos, una verja, una casa, entre otras cosas. Y Benjamín está enfocado en llegar a esos lugares que le muestra el video de la caminadora, y se excede cada vez más, ignorando las recomendaciones del doctor y de su esposa.

La caminadora de Benjamín es la panacea de todos los males, por lo menos, para los suyos. Un hombre de sesenta años en los albores del siglo XXI, cayendo en la trampa más vieja del mundo. La caminadora toma el signo de fórmula milagrosa. Ella logra lo que la vejez no ha podido proporcionarle: el olvido. Porque “hay una enorme diferencia entre olvidar y no recordar” (p. 7). La pregunta de la Esfinge de la antigua ciudad de Tebas describe, en mayor o menor grado, la vida del ser humano; coincide con la del personaje Benjamín y su constante caminar, especialmente en el atardecer de su vida. Momento en el que su cuerpo no responde como antes, o como él quisiera. Sin embargo, su mente aún no está en la etapa senil de olvidar. Por ello lo pretende hacer ahora, a pesar de la insistencia de su mujer, olvidará no sólo el pasado; sino el futuro que no pudo ser.

Así que Benjamín hace lo que todo hombre sabe hacer desde tiempos remotos: caminar, simplemente caminar. Al principio, recomendado por el médico, luego con una meta, con un propósito fijo. ¿Pero cuál? Alcanzar aquello que una vez perdió, a fin de escapar de su vida actual, de los reclamos de su mujer, de las responsabilidades de la casa y la familia, pero sobre todo de su aburrida vida.

El escape como mecanismo de defensa es presentado bajo la ironía subjetiva de Ber. El lector, aunque presume que el protagonista va perdiendo la vida por medio de un infarto, sabe que ha logrado su cometido. El lector, junto con el personaje, anhela la ansiada fuga, a través del video de la caminadora, en el que, a medida que avanza, aparecen nuevos elementos que mantienen en vilo el interés de Benjamín. La realidad empieza a bifurcarse. El final abierto deja la expectativa de un escape exitoso.

La moderna máquina caminadora resulta también una ironía mordaz. Benjamín, después de tantos fracasos, encuentra alivio en ese artefacto con altavoces y proyectores, así como su vida: detenida, calculada y absurda. Parece que para él no hay escapatoria y la recrea para sí mismo, pero esta vez alejado del significado de 'futuro común'. Paso a paso, la máquina refleja sus propios deseos en un mundo verdaderamente luminoso, y, en su afán de llegar al final del recorrido con la esperanza de conseguir por fin un poco de felicidad, confunde su realidad en el cuarto de huéspedes y cree realmente entrar en otra dimensión llena de paz. Benjamín es uno de los pocos personajes masculinos que encontramos en este libro, y representa, según entendemos, el fracaso y la frustración de una persona que nunca pudo alcanzar sus metas.

2.2. *Los gatos pardos*

Un correo inesperado llega a su pantalla en aquella monótona oficina. Piensa que debe ser un error. Pero no. Desde hacía tiempo no sentía la fogosidad de la sensualidad producida por un cíberpretendiente, el que aparentemente la observa muy de cerca. Cada día el deseo se acrecienta a través de la pantalla del computador. Ha cambiado hasta su forma de vestir, dejó atrás los atuendos aburridos para convertirse en una mujer sensual y provocativa. Se ha vuelto una espía en búsqueda de una pista que la lleve a descubrir al amante furtivo. Exasperada, espera el email que enciende su pasión; poco le importa quedarse más tiempo en la oficina. Vive en un asiduo erotismo agudizado por sus sentidos femeninos. Hasta el jefe se ha dado cuenta del potencial de su secretaria. «Gatopardo» es el pseudónimo del escritor anónimo, y crecientemente las conversaciones se tornan más salvajes. Por fin llega el momento, el gato pardo ha de disfrutar lo que construyó con tanto cuidado, y deja señales para un encuentro con su presa.

Detrás de una puerta de los depósitos del Archivo, se encuentran los amantes. Para la sorpresa de la secretaria es su jefe quien aparece para calmar su excitación desenfrenada. A pocas puertas de distancia se encuentra el escritor frustrado, encargado de la central de control; con la cámara S318, enfoca la escena íntima con

una mezcla de dolor, desencanto y frustración. Mira a su gatita sin poder hacer nada. Mala suerte. Se incorpora para volver a la acción. Busca en el mismo departamento de aquella oficina a la siguiente víctima.

“Los gatos pardos” es un relato donde el narrador no se introduce en la diégesis. En el cuento confluyen engaños, búsqueda, adrenalina, anhelos, lubricidad. La secretaria, descuidada en su aspecto personal, empieza a sentirse especial, “femenina”, desde el momento mismo en que es descubierta, halagada y seducida por un hombre desconocido. Sus sentidos despiertan, su femineidad se complace en la palabra seductora. Lo secreto, lo prohibido y lo misterioso explotan, en un discurso indirecto libre, entrecruzándose para dar paso a una sexualidad, antes reprimida, que termina por desbordarse en búsqueda de la satisfacción y el placer.

Quizás jugando con esa sensibilidad y conciencia naturales o “naturalizadas” de la mujer — discusión en boga —, este descubrimiento en el personaje del relato rompe ataduras y acaba con el conformismo, riega la olvidada tierra de la sexualidad femenina, para dar paso a horizontes distintos, no nuevos, diferentes en experiencia y goce. Pero, obviamente, en el mundo de la comunicación electrónica, los deseos y sus manifestaciones se mediatizan y pasan a ser subalternos de mecanismos casi invisibles y manejables. En el caso de las mujeres, ha sido y es uno de los campos más sensibles y sacudidos.

Como la secretaria de “Los gatos pardos”, avivada por las llamas de la pantalla de su computador de oficina, los placeres del día a día ya no son disfrutados de la misma forma para hombres o mujeres. Ahora “[e]n el globo virtual las distancias son todas iguales, los mensajes llegan con la misma indiferente eficiencia desde tu propia calle como desde la Patagonia, Islandia o China [...]” (pp. 17-18). Por su parte, nuestro personaje, frente a la mirada del varón, se convierte en otra, más deseable, más provocativa, más *mujer*. Y así, tanto la del relato como la de la poesía, celosamente, guardarán su secreto: “Yo callaré para que no conozcan / mi dicha los que pasan por el llano”. En ellas se (re)conocen fragmentos de las mujeres de todos los días. Como diría la propia Ber: “Todo lo escrito por mí hasta ahora se ha inspirado de manera más o menos oculta en mi propia vida” (Narváez, 2012).

La focalización cero (omnisciencia) de esta historia permite ver, con angustia, un encuentro amoroso equivocado y un personaje anónimo que finalmente es develado como responsable de dicho malentendido. En un derroche de sensualidad, la visión narrativa de la autora es sigilosa, y nos muestra a través de esa mirada un goce explosivo que solo una mujer puede describir tan finamente. Esto deja claro que la visión de mundo como mujer no puede escapar de su narrativa. Para Ber, es completamente equivocado querer igualar una visión femenina con una masculina,

pues en esa diferencia humana y natural está la belleza y el erotismo: “Yo digo modestamente de mi propia experiencia, yo escribo como mujer y a mucha honra, me gusta que el personaje masculino sea poco entendible, porque me parece que ahí está la polarización y el erotismo, de cierto modo”.⁵

El suspenso es el motor que impulsa cada página, acompañado por una ironía accidental que se mide por el pequeño error en la comunicación, en este caso, la omisión de los detalles del encuentro, que costaron para «Gatopardo» la pérdida inesperada del “premio”. El título asomaba ya esa ironía: la secretaria se encontraba en oscuridad porque no sabía la identidad de su pretendiente; una garra desconocida fue suficiente para sacarla de ahí; bastaba con que se apropiara del personaje y la tenía. El toque de humor — una forma de la ironía — se lo da Olivia, este otro personaje que observa con incredulidad y pretende apoyar de alguna manera estas actitudes extrañas de su compañera de trabajo: “las gafas de Olivia brillan con severidad divertida encima de su pantalla, mientras considera regalarle un consolador a su compañera [...] luego duda: falta más de un mes y esto parece una emergencia” (p.24).

La ironía, pues, colma el relato. Desde el título hasta el apodo del personaje masculino, en un nivel verbal, seguramente jugando con el refrán “De noche todos los gatos son pardos” y con el rol del personaje de la conocida novela de Lampedusa (*El gatopardo*), que puede sintetizarse en simulación y fraude; hasta la figura — casi caricaturesca a veces — de la secretaria, sometida a la manipulación como objeto del deseo.

2.3. Los milagros no ocurren en la cola

En su auto, en una cola de las tardes caraqueñas, Alma creyó haber visto a su padre; aquel que se encontraba desaparecido, o tal vez muerto, desde hacía tiempo. Andreas Kozinski se adentró un día en la selva amazónica y jamás encontraron ni rastros del médico tan reconocido en épocas pasadas. El rostro del indigente se le pareció mucho a su padre. Desde ese día Alma se sumerge en aquella selva de autos, música, lluvia y ofuscaciones, en búsqueda del indigente o de su padre; no lo tiene claro. No había sido capaz de detenerse ese día a comprobarlo y ahora la perseguía una inminente incertidumbre.

Este personaje protagonista que cuenta su propia historia (relato autodiegético), en ocasiones, entrecruza el pasado y el presente. Todo lo que conocemos de Alma y de los personajes secundarios es a través de una analepsis

5. Entrevista incluida en la tesis no publicada *Cuentos con agujeros* de Krina Ber.

externa: dentro del relato primero — Alma en el auto —, que es el presente narrativo, se inserta un segundo relato que es temporalmente anterior a ese presente. Conocemos así, la historia familiar y sentimental de la protagonista: una mujer con una vida monótona, pero con mucho que contar. Sus padres habían escapado del Holocausto y luego de emigrar en constantes oportunidades, llegaron a Venezuela y asentaron sus vidas. Su padre no pudo recuperar su cordura y la perdió junto con su rastro; su madre, por el contrario, ya no quiso moverse ni siquiera de habitación; y para Alma, la realidad estaba delimitada por una ‘cerca floja’, la cual saltaba con oportuna facilidad.

Alma se había ido una vez a la selva amazónica, decidida a encontrar respuestas acerca del paradero de su padre. Algo en su interior le decía que no murió como muchos creían. Allí vivió un intenso romance con el acaudalado Homero, pero comprendía muy bien que solamente la magia de la selva mantendría la llama entre ambos, la diferencia de posiciones sociales los acabaría en cuanto la realidad de la ciudad los confrontara. Y así fue como, dos años después, hojeando la sección de sociales en una revista, se percató de la boda del famoso Homero Malaraga. Y aunque fue ella quien cortó el romance, nunca pudo olvidarlo. Después de un tiempo, una llamada repentina creó en Alma una emoción disparatada y absurda: la esposa de Homero necesitaba de sus servicios como arquitecto para hacer una redistribución en su penthouse por motivo de separación; la emoción venía acompañada por el hecho de que fuera él quien la recomendará con tanto ahínco.

Una vez más se llenó de excusas y no aceptó. Ella siempre huía: de Mauricio (su novio actual), quien le pidió que se fuera con él al exterior por trabajo; de Homero, del amor. Tenía facilidad para salir corriendo ante las situaciones importantes de su vida, prefería la comodidad de su hogar y la rutina. Así mismo huyó en aquella ocasión del indigente; lo recuerda con claridad porque ese día la despidieron. Pero ahora, en su auto, bajo la lluvia y la cola, no perdió la oportunidad y salió corriendo cuando lo vio nuevamente. No era el mismo de aquella vez, mucho menos su padre. Solo quedaron ella y su incertidumbre: ¿habría sido su padre aquel indigente del primer encuentro? ¿Homero le dejaba un mensaje oculto en esa llamada? Para Alma el único verdadero milagro de ese día fue que dejó el auto encendido, las llaves pegadas, el cheque en su cartera y no la robaron.

“Es normal que uno mezcle sus propios sentimientos, expresiones y felicidades en lo que escribe”, declara Ber. Esta es una particularidad de su escritura, tiende a considerarse personal o biográfica. Gran parte de los elementos que incorpora en “Los milagros no ocurren en la cola” pudieran llevar al lector a relacionar, casi instintivamente, a la narradora con Ber: la narración en primera persona (femenina), los acontecimientos del Holocausto, la inmigración, los países citados, la movilidad constante, el asentamiento en Venezuela, entre otros, son los ejemplos más resaltantes que afirmarían esta posición.

Las manifestaciones de la condición de extranjera se hacen presentes en la producción de Ber, y la influencia de esa particularidad está inmersa principalmente en su temática y quizás en su forma de escribir. Sus personajes suelen ser extranjeros; ella misma lo reconoce: “En cada cuento siempre tengo un extranjero que mencionar”, que es el caso de “Los milagros”; y esa connotación viene acompañada con la cuestión de la huida familiar y el desprendimiento de lo propio, hablando de raíces y esquemas sociales.

En cuanto a la ironía, podemos citar algunos pasajes que demuestran la utilización de este recurso narrativo con una sutil intencionalidad; más que causar un efecto burlesco o paradójico, parece exponer un conjunto de contrariedades en la vida de Alma: “[...] porque la inamovilidad no tiene perdón, la vida hay que vivirla a la carrera -y por encima, de preferencia. Algo que yo nunca supe. // “Oh, sí, la inmovilidad... honestamente, Alma mía, te la mereces” (p.44). La visión inestable o contradictoria de este personaje abunda y se mezcla con algunas situaciones ironizadas por la narradora; se trata de una ironía situacional, es decir, comprendemos el momento irónico cuando el hecho cotidiano se vuelve inverosímil por sí solo; el ejemplo más claro lo presenciamos cuando Alma sale del carro dejando las llaves pegadas y la cartera con el cheque de su liquidación y, a pesar de su paranoia –que anteriormente la paralizaba–, en el primer impulso lo deja abandonado; pero al final no pasa nada, consigue todo tal cual lo dejó.

Resulta verdaderamente irónico que el personaje principal, que ha querido una realización de sus anhelos, bien sea el amor de Homero, el encuentro con su padre o incluso un trabajo estable, huya del ansiado desenlace feliz cuando se presentan las oportunidades decisivas. Simplemente las deja ir, como si en realidad no quisiera que sucediera tal cosa; por cobardía, miedo o comodidad, insiste en prescindir de sus más íntimos deseos. Esa inalcanzable estabilidad es el peso que resulta de una ironía situacional, pues lo sucedido se convierte en una circunstancia contraria a las expectativas del personaje, y esto ocurre, principalmente, en dos etapas de su vida.

Por otra parte, la situación de orfandad es un hecho que provoca resentimientos en la vida de Alma; y como hija, la visión del personaje es concebido bajo sentimientos de abandono y disconformidad, sustentados por la desventura familiar en el desarraigo, seguido por la locura y el olvido que alcanzó el presente de sus padres: “Por un momento fui la celebridad del colegio, luego historia olvidada. No para mí, por supuesto: truncó mi adolescencia. Seguí afectada por muchos años [...] Mucho peor fue la ausencia vital, sensación de abandono imperdonable” (p.46). El abandono se convierte en el motivo sentimental más confluyente y controversial en la vida de este personaje.

Aún, cuando el carácter de la pluma de Ber no es el de la denuncia directa y obvia, la ironía aquí presentada señala ingeniosamente la miseria, el temor, la maldad y el olvido, que con mucha naturalidad las sociedades han cultivado desde hace décadas, bajo los cimientos de sus dogmas y paradigmas. De esta manera, “Los milagros no ocurren en la cola” se concibe como un cuento inteligente y atractivo que muestra algunas verdades atinentes, no sólo a la mujer y la extranjería, sino, mucho más, a la vida citadina (caraqueña) y sus habitantes.

2.4. *La recogelatas*

Eliana Baldó sale a correr todos los días al parque. Tiene varias razones para no fallar en su rutina: no quiere envejecer, quiere mantenerse en forma por si la llaman para ese papel importante en alguna telenovela que tanto codicia, quiere ser famosa, no quiere acabar como su madre. Pero hay una cosa que la distrae, y está en ese parque: esa vieja recogelatas que se parece tanto a su madre. Cada mañana, cuando aún el sol se asoma, la recogelatas ya se encuentra en su meticulosa y afanosa recolección de latas dentro del parque; su vejez y su estropeado cuerpo dificultan el trabajo, aunque posee cierta agilidad que parece haberla obtenido durante años de dedicación.

Para Eliana, evitar algo se convertía en una especie de atracción fatal; terminaba haciendo todo lo contrario y se dirigía precisamente hacia lo rechazado. Eso le pasa con la recogelatas, termina ofreciéndole un pequeño saludo cordial al verla. Quiso evitar su amable comportamiento y decide ir a correr con lentes de sol y un sombrero, con eso se suponía que controlaría la situación. Pero más que evitar a la vieja, logró motivarla, pues al día siguiente ya tenía un viejo sombrero amarrado a la barbilla. Le llamó la atención especialmente ese sombrero, era muy parecido al de su difunta madre; está *casi* segura de que sí es el mismo sombrero, así como *casi-casi* obtiene todo en su vida. Siempre a un paso de conseguirlo todo. Al menos todavía tiene a Daniel que es médico, el tipo de hombre que su madre quería para ella.

Su madre tenía toda su esperanza puesta en ella, confiaba en que el destino les depararía un futuro próspero y lujoso. Siempre fue una fracasada, no sabía ni cocinar un huevo. El alcohol y las drogas fueron socavando su existir, hasta que un día se le pasó la mano con la bebida y las pastillas para dormir. No logró suicidarse, pero logró quedar sin recuerdos, sin preocupaciones, sin culpas y sin fundamentos para cuidarse por sí misma. Y así fue a parar a una casa de reposo hasta su muerte. No vivió lo suficiente para ver el esperado éxito de su hija, o tal vez no quiso esperar más. Desde entonces todo se estancaría para Eliana. Solo correr y correr a la espera de la cita con su agente, quien le prometió esta vez que tenía un buen papel, uno importante, por fin. Ella no había sido la mejor de las hijas, pero tenía un profundo resentimiento en contra de su madre: no podía perdonarle que quisiera quitarse la vida.

Finalmente, su cita llegó, sólo que no era lo que esperaba. Para el nuevo proyecto, su agente le había conseguido el papel de la “tía loca”, la que empezaba joven, bella y millonaria, desaparecía y luego regresaba como una recogelatas, volviéndose rica nuevamente a fuerza de empeño y astucia en el bajo mundo, el mundo de la mugre y la suciedad. Absolutamente decepcionada y ofendida se niega en principio, pero sabe bien que ya no hay nada más para ella y toma el libreto. Su carrera terminaba si aceptaba ese papel, estaba convencida. Era siempre la misma historia; después de interpretar un papel, de alguna manera increíble, su vida tomaba la forma del personaje: cuando la dejó su marido, cuando abortó, cuando la engañaron.

Corría y corría, pensando, atormentada por su fatídico futuro. Está decidida a cambiar su destino. Llegó al barranco donde terminaba el parque, ahí se encontró a la vieja que de inmediato la reconoce. En una incómoda conversación, la recogelatas halaga a la actriz Eliana Baldó y le explica lo del sombrero –que había recogido en una casa de reposo cuando lo cerraron–, el cual finalmente le devolvió apenada cuando supo que había sido de su madre. Al mismo tiempo llamaba Daniel, pero si Eliana atendía la dejaría, y su vida se convertiría en un rotundo fracaso, tal como en el guion. Le da poca importancia a lo sucedido, se da la vuelta y sigue corriendo. De pronto choca con el carrito donde la vieja guardaba sus latas, las latas rodaron por doquier, y se dispuso a recogerlas y aplastarlas para ayudar a la pobre. En eso, se escuchan los aplausos de su agente y el director, felicitándola, complacidos por lo rápido y serio que se había tomado su papel; definitivamente, se lo había ganado.

Es una narración llamativa por su carácter simultáneo. El narrador cuenta lo que sucede en ese momento, no participa, pero se introduce en los pensamientos y en las acciones de los personajes con absoluta determinación de espacio y tiempo: es omnisciente, o, en términos de Genette, el relato tiene focalización cero. Sin embargo, avanzado el relato, se introduce repentinamente una focalización interna donde el personaje principal asume la historia con voz propia y luego se mezcla nuevamente en la omnisciencia. “Falta una vuelta y empiezo a correr con el sombrero puesto y el teléfono sonando en mi cintura” (p.155). Parece que el narrador ha fingido estar fuera de la historia o haberle cedido, al final, participación a la protagonista: “—Sí— admite Eliana con embotada simplicidad—. Soy yo. /Yo, aquí y ahora, con mis manos abiertas y los pies parados en la grama, y cómo no se me ocurrió que alguien pudiera aún reconocerme de la pantalla chica” (p.153).

Esta historia es una mezcla de tragedia y comedia. Lo trágico resulta en los desdichados acontecimientos durante toda su vida: estar siempre un paso detrás de los anhelos, o, una vez alcanzados, verlos acabar. Eliana procuraba retener la inmediatez de la vida forzando apariencias, corriendo tras la fama, desplazando a la

familia y al amor con el afán de conseguirlo todo, siempre evitando lo ineludible: la vejez; ese era el día a día de la protagonista. Para Krina Ber, la historia es una “tragedia griega”: una mujer que ve al fin la materialización de sus sueños y el acabar de sus angustias, y de pronto todo se le desborona nuevamente. Un destino del que no se puede escapar.

Con un destino señalado, la fatalidad es una presencia clave en “La recogelatas”, y para entender su posición irónica en el relato es necesario resaltar algunas imágenes repetitivas o recurrentes como el bache, el abismo, el barranco, etc., que tienen, en esencia, un mismo patrón visual: la caída. Eliana; cuando en su niñez corría bicicleta, se encontraba con un bache y por más que evitase caer en él, éste la atraía fatalmente. Resulta una fuerza imperiosa que aún sigue latente y viva en las situaciones de su presente: “Lo sabía desde siempre, en sus terrores nocturnos, en sus carreras matutinas. Desde que pedaleaba como una loca derecho hacia aquel bache de la calle empinada de su infancia.” (p.145). El bache representa el inevitable y vertiginoso destino fatal donde desembocan sus temores. Las imágenes del barranco y el abismo, más profundas y contundentes, no son más que la continuación de la primera, en tanto reflejan la angustia por el futuro de su vida prescrita siempre al borde del vacío; caer en él parece fascinante y liberador: “Era casi un alivio estrellarse al fin en él, pese al dolor y la sangre de los raspones” (p.123), dice el narrador refiriéndose al bache.

Existen otros aspectos que merecen ser comentados por la conexión irónica que establecen con el cuento; uno de ellos es su carácter o condición especular. En primera instancia, la *mise en abîme* se trata del reflejo del futuro de Eliana en relación con los personajes que representa en las telenovelas. El terror más grande que ahora la embarga es el de la recogelatas, como ya se dijo; ella representa todos sus miedos y los de su madre; teme resultar como la vagabunda del guion, pero al mismo tiempo se ve reflejada en ella, y aunque trata de evitarlo, reproducirá el papel del cual huye: “Y de hecho le es conocida en cuanto encarna sus peores temores” (p.123). Por un momento su lucidez falla y cree que empujando a la recogelatas —ella misma— por el barranco, acabará su maldición, que nuevamente es un reflejo de otro personaje suicida que interpretó en una anterior novela.

En segunda instancia, la especularidad del personaje de Eliana se halla en la vejez de la madre, otro de sus más grandes miedos. En este sentido, la figura del espejo es indispensable para configurar la desesperación de la protagonista. El reflejo se plantea desde la inevitable genética y también desde los patrones de conducta viciosa de la madre: “Reconoce esa escamosa delicadeza de la piel de los antebrazos [...] La vejez terminará por apoderarse de ella, por deformar sus miembros y su cara hasta volverla exacta a la anciana del jardín de la Casa de

Reposo" (p.147). Para Eliana, su madre era exactamente el ejemplo de lo que no quería en su vida, desde sus vicios y fracasos hasta su apariencia y senectud. Sin embargo, incurre en las mismas fallas de su madre, vinculadas con el consumo de alcohol: "La botella de vodka. Su cuerpo desnudo en el espejo, volviéndose cuerpo de ella", "Qué resaca... nunca más va a tomar vodka, ni un vasito de vodka, mucho menos con somníferos y calmantes, Dios, así fue como su mamá se dañó el cerebro" (p.148). Vemos, pues, la confluencia entre la "realidad" y la telenovela / guion de su vida, que se convierte en un juego especular de fatalidades.

Este cuento es ejemplo de una ironía mordaz que pone en ridículo las actitudes banales de Eliana, pero también pone en evidencia los dilemas y complejos de una mujer contemporánea, llena de expectativas y proyectos futuros, pero igualmente de frustraciones y miedos, que al final terminan siendo los mismos para cualquier ser humano. No hay casualidades en la escritura de Ber: el destino es el único acusador de lo vano y no tiene reparo. Esta manera particular de ver y expresarse es una actitud irónica asociada a la narrativa hecha por mujeres; esa que algunos lectores pueden considerar simple y sensible, resulta compleja, generalmente, en tanto reproduce los mecanismos emocionales más fortuitos y complicados del ser humano. Este comportamiento lo vemos claramente en las distorsiones de acontecimientos, vivencias, experiencias, recuerdos, llevados desde nuestra realidad a aquella *otra* expresada en letras.

3. Conclusiones

En una investigación literaria, establecer conclusiones determinantes es una tarea compleja, en tanto que la literatura y, específicamente, la narrativa, están conformadas por el lenguaje, que es un fenómeno y medio sugerente, ambiguo y cambiante en el proceso comunicativo de nuestras sociedades y culturas. Sin embargo, pretendemos alcanzar algunas aproximaciones en concordancia con el objetivo general que nos hemos propuesto en esta investigación: estudiar la presencia de la ironía como estrategia discursiva en el libro *Cuentos con agujeros* de la escritora Krina Ber, en tanto expresión de una visión de mundo como mujer y extranjera. Para ello, era preciso identificar las estrategias discursivas utilizadas en su obra narrativa, analizar el uso de la ironía como estrategia discursiva exponente de una visión de mundo femenina, y determinar la influencia de la condición extranjera en dicha obra narrativa. Así, a partir de los análisis narratológicos y semánticos, y a la luz de otros aspectos representativos de la obra en cuestión, señalaremos a continuación algunos de los elementos recurrentes y destacables que hemos advertido en la interpretación de la obra de Krina Ber.

3.1. De la ironía: entre fatalidad y humor

Mucho se ha hablado sobre la ironía como una de las principales estrategias narrativas de la que los autores, de habla hispana en particular, se valen para expresar emociones, sentimientos, inconformidades, denuncias, etc., una tesis que cobra más vigencia en nuestros tiempos. En el caso de Krina Ber, la ironía adquiere tonos predominantes, como son la fatalidad y el humor, disimulados, si se quiere, por la cotidianidad o familiaridad de sus historias. Partiendo del mismo condicionamiento extranjero en el que se funde su experiencia y su diferencia, podemos notar esas cadencias en todas las historias de *Cuentos con agujeros*, que, incluso, ya desde su título nos confiere cierta premisa de su carácter irónico, con los tonos arriba indicados. Veamos las señales de esta condición en cada cuento.

En “Benjamín y la caminadora”, la fatalidad es el tono de la ironía que irrumpe los escenarios narrativos, pero en el caso de “Los milagros no ocurren en la cola”, aunque mantiene la misma esencia que los demás, la fatalidad se presenta menos abrumadora y se introduce, además, el humor. Lo fatal se observa a partir de la sobrevivencia de los padres de Alma de la hecatombe nazi, pero también la de ella misma: sobrevivir después de la pérdida de su padre y de Homero (su novio), a la amnesia progresiva de su madre, a la delincuencia, al desempleo, etc. Para Alma, sobrevivir constituye una lucha constante con el medio, un esfuerzo para salir airoso ante las dificultades que se le presentan; vivir “sobreviviendo” es, definitivamente, una situación trágica. En medio de la fatalidad se introduce el humor, al mezclar sus contrariedades de modo casi desfachatado (la locura con su supuesta sensatez), que puede despertar una actitud de amparo del lector hacia el personaje.

Por su parte, en “Los gatos pardos”, la fatalidad y el humor se mezclan para presentar una historia llena de confusiones y un desenlace fuera de serie: “Gatopardo” pierde la oportunidad de encontrarse sexualmente con su “presa” y mira con coraje, a través de las cámaras, a la ardiente secretaria —que él mismo había “creado” con esmero y talante literario— entregándosele a su jefe, al creer que es su enamorado virtual.

“La recogelatas” es otro cuento que conjuga ambas posiciones irónicas, donde el destino, desconcertante e irremediable, se convierte en dueño y amo de Eliana, nuestro personaje principal. La imposibilidad de ver sus metas cumplidas y la premisa de un futuro, más que incierto, fatal, tiñe de horror la vida de Eliana. El humor estaría en la huída desesperada, porque el lector presume lo que le pasará a la protagonista, quien efectivamente, sin querer, consigue el papel actoral de la recogelatas. En el aire distraído y olvidadizo, inestable y vicioso de Eliana, se esconde la ironía, pues se pretende relacionar las actitudes de la madre con las de la hija, circunstancias de las cuales igualmente huye sin remedio.

Para Krina, la ironía es un medio de distancia entre sus propias experiencias y las ficticias. Es el ente que se ocupa de desligar o separar al escritor de su obra ficcional, sin embargo, su ironía no incurre, fácilmente, en lo mordaz, ni menos en lo extravagante, sino más bien en la forma compasiva y sencilla, aunque aguda; o, como la misma escritora lo dijera en una entrevista hecha para esta investigación, circunda en la amabilidad, sin ánimos de denunciar ni herir a nadie: “la ironía puede ser mordaz, puede ser agria, puede ser muy viral incluso, muy táctica, pero yo creo que la mía es más bien amable, yo soy una persona amable. Te ayuda a perdonar a la gente [...]”

Esta ironía sutil se manifiesta también en algunas recurrencias que, a nuestro modo de ver, reflejan similitudes entre personajes. Benjamín y Eliana, de “Benjamín y la caminadora” y “La recogelatas”, respectivamente, tienen una experiencia en común: la de *correr*. Ambos personajes se refugian en esta actividad física que es concebida como una vía para escapar de sus “realidades”, las cuales no pueden eludir; en verdad; contrariamente, quedan atrapados en ellas, bajo los límites de lo fatuo y lo tangible. Esta recurrencia irónica que sostiene la escritora es especial por dos razones principales: la primera, porque demuestra una pluralidad en la voz narrativa que tiene un carácter vigorosamente sensible y complejo al mismo tiempo; y la segunda, porque es parcialmente autobiográfica, es decir, los acontecimientos narrados reflejan, de cierta manera, experiencias directas o indirectas de la autora.

Ahora bien, hemos expuesto hasta el momento los tonos irónicos expresados mediante la fatalidad y el humor, nos toca ahora explicar brevemente algunas nociones sobre los tipos de ironía que han sido parte de nuestros análisis. Recordemos que para Tittler, la ironía tiene dos grandes momentos: la ironía objetiva y la ironía subjetiva. La primera comprende la ironía *verbal* o *intencional*, donde las palabras no tienen consonancia con su sentido literal; y la ironía *accidental*, llamada también de *los sucesos*, la ironía de *los hechos*, *situacional*, que designa una situación paradójica o incongruente entre el resultado actual de una secuencia de sucesos y el virtual resultado que se esperaría de la experiencia o de la teoría. (p. 19). Mientras que la ironía subjetiva “implica una aprehensión de la incongruencia y de las reacciones subsecuentes a esa percepción” (p. 14). Es “el verdadero sentido del ser como otro, en parte como mundo y en parte como ser, en parte tú y en parte yo, más una relación o movimiento que una entidad” (p.23).

Así, manifestamos que pueden existir algunas diferencias al momento de ubicar un tipo de ironía, es decir, va a depender de la posición del sujeto (autor, lector, investigador) la declaración del tipo o tipos de ironía hallados en un texto. Para no ahondar en conflictos de enfoque, hemos asumido, 'ingenuamente', la

perspectiva del lector para dar nombre a los momentos irónicos encontrados en cada cuento, sin confundirla con la posición de la autora, y hemos podido identificar que la ironía de tipo accidental es la más resaltante.

Nos podemos preguntar si la regularidad de una ironía accidental en la narrativa de Krina Ber se relaciona con su historia o su género, pero la respuesta ya se asomaba cuando nos decía que su ironía era más bien “amable”. Podemos también considerar relacionar a Ber con dos tendencias de las que habla Tittler, en tanto que ambas parecen coincidir, de alguna manera, en el carácter de su ironía.

3.2. *De la visión de mundo como mujer y extranjera: sensibilidad y cotidianidad*

Cuando leemos las historias de Krina Ber, nos asalta cierta afinidad e incertidumbre al mismo tiempo. Es que escribir, más allá de la forma o la preferencia, implica, frecuentemente, un desprendimiento de lo propio para acoger esas *otras realidades* que se recrean en la diégesis. Podemos plantear que Ber escribe como lo hace por dos razones fundamentales: primeramente, por ser mujer, y, en segundo lugar, por su condición de extranjera y judía (más allá de que se haya distanciado de estas últimas). Antes nos planteábamos la pregunta: ¿influye la condición femenina en sus cuentos?, y ahora es preciso aclarar, más bien, qué tanto influye la condición femenina en su visión de mundo. La respuesta ya la hemos asomado: mucho; influye tanto como su extranjería, y esa característica inherente está presentada bajo dos señales explícitas: la cotidianidad propia, pertinente, y reveladora de sus historias, y la sensibilidad comprensiva y solidaria ante situaciones vividas por la mujer, e incluso, aunque parezca extraño, por el hombre.

Así, concluimos que todos los cuentos seleccionados en esta investigación tienen una visión femenina tácita o expresa, rica en sensibilidad y cotidianidad. Así lo demuestran los personajes: Alma, de “Los milagros no ocurren en la cola”, y la secretaria de “Los gatos pardos”. Ambas representan la sensualidad femenina, por supuesto, con sus limitaciones o demasías, pero sensuales finalmente. El caso de nuestra secretaria es la representación de la sensualidad en su máxima expresión. La mujer aburrida y desapercibida que todos conocían en su ámbito laboral quedó en el pasado. Los mensajes anónimos atrevidos despertaron en ella el erotismo, y cambiaron sus esquemas de comportamiento, hasta explotar, metafóricamente, en un mar de desenfreno sexual: la vestimenta provocativa, la energía inagotable para el trabajo, la divertida complicidad íntima entre su enamorado secreto a través de los e-mails, y finalmente, la escena de sexo apasionado, así lo demuestra.

Como hemos visto, la narrativa de Krina Ber se nutre de las experiencias propias de (las) nuestras mujeres, e incluso llega a abordar la subjetividad masculina con notable confianza. Gracias a que se desprende de los estándares literarios

amorosos que presentan muchas autoras, encasillados en cierta visión conservadora y reiterativa, su obra permite una identificación con el lector. Su singularidad parte del hecho de que se aleja de tabúes de género o condición social. Sustentando nuestra postura asertiva en cuanto al carácter discriminatorio —y hasta peyorativo— del rótulo “literatura femenina”, vemos aquí, muy bien expresados, temas de interés mundial como la influencia de las redes masivas de comunicación, la soledad y la alienación.

Referencias

- Ber, Krina. *Cuentos con agujeros*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2004.
- . *Para no perder el hilo*. Mondadori, 2009.
- Boadas, Aura Marina. "Exilio y desarraigo en la narrativa de Renato Rodríguez". *Núcleo*, vol. 19, núm. 24, 2007, ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842007000100006.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Traducido por Carlos Manzano, Editorial Lumen, 1989.
- Gerendas, Judit. "Ensayo literario sobre los cuentos: Krina Ber". *Krina Ber*, 15 mar. 2021, krinaber.com/ensayo-literario-sobre-los-cuentos-krina-ber-judit-gerendas/.
- Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Traducido por Xavier Gispert, Plaza & Janés Editores, 1991.
- Martínez, Consuelo. "Género, humor e ironía: la sonrisa de la escritora". *Escritoras y Escrituras: Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, núm. 9, 2007, revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/7446/6579.
- Mударра, Elbaneliz. "Cuentos con agujeros de Krina Ber: ironía y visión de mundo como mujer y extranjera". 2015. Universidad de Oriente, tesis de licenciatura.
- Narváez, Sebastián. "Krina Ber: 'Estoy enamorada del castellano'". *Krina Ber*, 2012, krinaber.com/krina-ber-estoy-enamorada-del-castellano/. Publicado originalmente en Prensa Sacven.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

**Identidad, migración y vanguardia:
autores e ilustradores contemporáneos de literatura infantil
venezolana en Ediciones Ekaré**

**Identity, migration and avant-garde:
contemporary authors and illustrators of Venezuelan children's
literature in Ediciones Ekaré**

**Identité, migration et avant-garde :
auteurs et illustrateurs contemporains de la littérature jeunesse
vénézuélienne dans Ediciones Ekaré**

Recibido 12-01-2026

Aprobado 04-03-2026

Araya Goitia Leizaola¹
Ediciones Ekaré, España
editorial@ekare.com.ve

Resumen: El presente artículo analiza las publicaciones de escritores e ilustradores venezolanos de literatura infantil dentro del catálogo de Ediciones Ekaré en los últimos 20 años. Se plantea la trayectoria de Ekaré como una de las editoriales de libro álbum en español de referencia internacional, y se integran temas como el exilio, la hibridez cultural y la innovación estética en el libro ilustrado. A través del estudio de obras clave, se examina la resiliencia de la creación frente a la crisis socioeconómica venezolana y su expansión hacia un mercado global.

Palabras clave: literatura infantil venezolana; literatura infantil latinoamericana; Ediciones Ekaré; libro álbum; diáspora venezolana; hibridez cultural.

Abstract: This article analyzes the publications of Venezuelan writers and illustrators of children's literature within the Ediciones Ekaré catalogue in the last 20 years. The trajectory of Ekaré as one of the internationally renowned album book publishers in Spanish is outlined, and topics such as exile, cultural hybridity and aesthetic innovation are integrated into the illustrated book. Through the study of key works, the resilience of creation in the face of the Venezuelan socioeconomic crisis and its expansion towards a global market is examined.

Keywords: Venezuelan children's literature; Latin American children's literature; Ediciones Ekaré; picture book; Venezuelan diaspora; cultural hybridity.

1. Editora, coordinadora de derechos, traductora y editora literaria en Ediciones Ekaré, desde 2008. Estudió Letras en la Universidad Central de Venezuela y en las últimas dos décadas ha formado parte de diversos programas de mediación en Venezuela, México y España. ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-4584-320X>

¿Cómo citar?

Goitia, A. "Identidad, migración y vanguardia: autores e ilustradores contemporáneos de literatura infantil venezolana en Ediciones Ekaré". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 278-294.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Résumé : Cet article analyse les publications d'écrivains et d'illustrateurs vénézuéliens de littérature jeunesse au sein du catalogue des Ediciones Ekaré au cours des 20 dernières années. La trajectoire d'Ekaré en tant que l'un des éditeurs de livres d'albums de renommée internationale en espagnol est décrite, et des sujets tels que l'exil, l'hybridité culturelle et l'innovation esthétique sont intégrés dans le livre illustré. A travers l'étude d'œuvres clés, la résilience de la création face à la crise socio-économique vénézuélienne et son expansion vers un marché mondial est examinée.

Mots-clés : littérature jeunesse vénézuélienne ; littérature jeunesse latino-américaine ; Ediciones Ekaré ; livre-album; diaspora vénézuélienne ; hybridité culturelle.

Contexto histórico: un paisaje sin álbumes

En 1960 nació el Banco del Libro, una asociación civil venezolana cuya acción sería pionera para el país y el continente. En su interés por fomentar la lectura como un derecho ciudadano, el equipo multidisciplinario de la socióloga Virginia Betancourt (San José, Costa Rica, 1935) creó programas de bibliotecas móviles ("bibliobuses") en plazas y barrios, gestionó un canje de textos escolares, articuló redes bibliotecarias y lideró proyectos de investigación, alcanzando comunidades con niños, adolescentes y adultos. El impacto del Banco del Libro también fue internacional: sirvió para modelar instituciones de promoción de lectura que aparecieron posteriormente en Colombia, España y Chile (Canal Lector).

Un segundo legado venezolano nació de aquella experiencia en 1978. Las "bancolibreras" se dieron cuenta de la necesidad de contar con libros infantiles propios, de gran calidad, para sus programas lectores.

En el mundo anglosajón, los acervos literarios infantiles vivían una pequeña época de oro con el género que hoy conocemos como *picture book* o libro álbum: un formato multimodal (Nikolajeva & Scott, pp. 173-174) de características tan sencillas como sofisticadas, donde la imagen narra tanto como el texto y se reúnen en compás perfecto las prácticas lectoras de niños y adultos. Representado por creadores como Maurice Sendak, Leo Lionni y Gyo Fujikawa, el álbum era un artefacto todavía vanguardista. América Latina, hasta entonces, se había acercado al álbum a través de obras prestadas desde España o traducidas desde culturas dominantes. Así, surgió la idea de un brazo editorial en el Banco del Libro que produjera libros ilustrados y álbumes (*picture books*) de textura venezolana y latinoamericana: Ediciones Ekaré.

Las encargadas de llevar a cabo esta tarea fueron Carmen Diana Dearden, antropóloga venezolana que había crecido exiliada en Costa Rica; y Verónica Uribe, periodista chilena exiliada en Venezuela después del golpe de Estado a Salvador Allende. Se unió a ellas como directora de arte la alemana Monika Doppert, quien había construido su propio exilio desde la calle Negrín de Sabana Grande (Caracas). Estas tres mujeres, migrantes y venezolanas en formas distintas, comenzaron a trabajar creando libros en aquellos galpones con techo de zinc del Banco del Libro, entre matas² de mango y rabipelados,³ en el terreno de Altamira Sur.

En pocas palabras: migración, errancia, ese vaivén entre pertenencia y extrañeza, ya eran ingredientes en los primeros libros ilustrados que publicó Ekaré. Por ejemplo, *El cocuyo y la mora* (1978), un cuento pemón adaptado por fray Cesáreo de Armellada e ilustrado por Amelie Areco; la *Fábula de la ratoncita presumida* (1982), de Aquiles Nazoa, ilustrado por Vicky Sempere; y *Ni era vaca, ni era caballo* (1984), del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Jusayú, ilustrado por Monika Doppert.

Años después, la editorial se independizó del Banco del Libro, aunque continuaron funcionando como instituciones aliadas. En el año 2000, Verónica Uribe volvió a su Chile natal y fundó una pequeña editorial hermana: Ekaré Sur. Por otra parte, en 2001, algunos miembros del equipo se radicaron en Barcelona, España: Irene Savino, María Cecilia Silva Díaz y Pablo Larraguibel. Surgió con ellos una nueva pequeña oficina destinada a colaborar con la caraqueña desde su enclave europeo.

Años después, cuando las dificultades económicas, políticas y humanitarias movieron a ocho millones de venezolanos a salir del país y dispersarse por el mundo ("La diáspora venezolana...", en línea), Ekaré atravesó la tarea tremenda, precaria y casi imposible de sobrevivir a la falta de papel, la ausencia de divisas y la inviabilidad económica. Con un país a costas, continúa siendo un referente de calidad literaria infantil y juvenil, *venezolano y foráneo* al mismo tiempo.

Pasados cuarenta y ocho años de su fundación, el catálogo de la editorial ha constituido sus clásicos y poblado de libros de gran calidad las bibliotecas del continente, con especial aprecio de los mediadores de lectura. Puesto que se privilegia la existencia del fondo, se publican pocas obras al año y se cuida mucho el proceso editorial. Para Ekaré ha sido fundamental continuar incorporando voces de autores e ilustradores venezolanos, a la par de otros latinoamericanos y de alrededor del mundo, favorecer su circulación en mercados internacionales, y someterlos a traducciones, premios y exposiciones.

2. "Mata": venezolanismo por 'planta', 'arbusto', 'árbol'. (Nota del revisor.)

3. "Rabipelado": venezolanismo por 'zarigüeya', 'oposum'. (Nota del revisor.)

Sería imposible abarcar la publicación de estas voces venezolanas en los últimos veinte años, así que hemos elegido algunas para ilustrar su incidencia en el panorama editorial internacional.

Ana Palmero: de la flor de lis al moriche

Ana Palmero Cáceres (Caracas, 1966) goza de un extraño don de ubicuidad: suele ser la persona más talentosa de la sala y, a la vez, la más humilde. Ha sido maestra de maestros, tiene siempre una risa y una solución preparadas, como pueden dar fe las personas que han trabajado con ella. Venezolana de familia canaria, su formación pasó por la Escuela de Comunicación Visual Prodiseno, donde después dio clases, y por varios años trabajó como diseñadora en la Dirección de Publicaciones del Museo de Bellas Artes de Caracas. En el 2000, con el nuevo siglo, se incorporó a Ediciones Ekaré como directora de arte. Allí coordinó la imagen de la editorial, dirigió colecciones, acompañó a innumerables ilustradores y formó nuevas generaciones de editores, además de emprender ella misma seis libros como ilustradora, un delicioso legado para la literatura venezolana. «Al no considerarme ilustradora» asegura Ana Palmero, «me comportaba más como una falsificadora de arte». Y añade, con su característico humor: «Estoy segura de que si la moral me lo permitiera no me habría importado tener esa profesión» (Palmero, «El camino...», p. 101).

Su primer trabajo de ilustración consistió en el *Retablillo de Navidad* (2007), de Aquiles Nazoa, un poema narrativo que viste de colores criollos la noche de José y María previa al nacimiento de Jesús. Para encontrar su propuesta gráfica, Palmero comenzó a reunir referencias: «Sin querer, mi búsqueda comenzó a ir hacia atrás, hacia el Medioevo. Tengo una carpeta llena de grabados, miniaturas, mosaicos bizantinos, caligrafías...» («El camino...», p. 100). Pero el verdadero impulso llegó con la pintura románica, cuya expresión le permitió encontrar una clave: «Al tratarse de un autor venezolano traté de incorporar el entorno, los personajes y la vestimenta criolla al estilo de la pintura románica. Además de las referencias a los códices manuscritos del Beato de Liébana, como el de Girona, el de Silos y el de Facundo, entre otros, también añadí conexiones con la imaginería precolombina y elementos autóctonos de Latinoamérica. Quería que convivieran los cuatro apóstoles y querubines con tucanes, jaguares y árboles de jabillo; ver ángeles mulatos actuar de mensajeros celestiales, tener unos Reyes Magos que viniera de Occidente...» («El camino...», p. 102). El cuidado resultado, un pequeño libro de quince por quince centímetros a vivos colores, suele ser un coleccionable entre quienes aman la poesía y

el arte, además de un bello objeto en nuestro relicario navideño. Fue traducido por editoriales extranjeras al inglés y al francés, y obtuvo la mención Ilustración de Los Mejores del Banco del Libro 2008.

Además de este, Palmero también ilustró *El elefante del circo* (2011), un libro de cartón con la tradicional canción; y *Taquititán de poemas* (2013), una antología de poemas venezolanos para la primera infancia con recopilación de María Elena Maggi y María Francisca Mayobre (ambas, por cierto, editoras a quienes la literatura venezolana debe algunos de sus mejores capítulos).

Después Palmero orientó su investigación a la cestería ye'kuana y creó, junto a Pancha Mayobre, la serie Kanwa, compuesta por *Cuéntame del 1 al 10* (2016), *Búscame* (2017) y *Opuestos* (2017). Con énfasis en el diseño, esta serie traslada al papel los patrones geométricos de las cestas ye'kuana que representan animales, generando juegos de reconocimiento y búsqueda. Como es común en el trabajo de Palmero, cada detalle está pensado y tiene una correspondencia que se mueve entre el orden corpóreo y lo simbólico: «Pensé que las tonalidades de los libros debían mantener una conexión cromática con el mundo de la etnia ye'kuana, así que utilizamos colores afines a su paisaje y cultura: el rojo y el marrón de sus cestas, el verde por el hábitat que los rodea y el azul por el cielo y el agua de los ríos que navegan» (Palmero, «Una mirada...», en línea). La colección recibió merecimientos internacionales: el codiciado premio Bologna Ragazzi New Horizons 2017, Los Mejores del Banco del Libro 2017 y el IBBY Honour List 2020.

En 2017 se afincó en Granada, España, donde se dedicó a estudiar grabado e impresión en la Escuela de Arte y Superior de Diseño José Val del Omar; posteriormente, realizó estudios de forja artística en la misma institución, reproducción en piedra y, actualmente, en reproducción en madera. Además de sus labores de diseño, que la llevan a colaborar con el Banco del Libro y otras organizaciones, continúa realizando dirección de arte e ilustración para editoriales como Alboroto y Cataplum.

El “juguete verbal” de Eugenio Montejo

Uno de los libros más emblemáticos de Ekaré llegó de la mano amiga de Eugenio Montejo (Caracas, 1938 – Valencia- España, 2008), considerado uno de los poetas más relevantes de Latinoamérica en la segunda mitad del siglo XX. Su palabra, según consideró el sevillano Francisco José Cruz, era «una búsqueda, una fábula y una recuperación» (en línea).

Quienes tuvieron el placer de conocer a Montejo cuentan que era contemplativo, sobrio y afable. Su trabajo poético le mereció el Premio Nacional de Literatura de Venezuela en 1998 y el Premio Internacional Octavio Paz de Poesía y Ensayo en 2004.

Fue un fervoroso seguidor de Pessoa, y al igual que él, desarrolló parte de su poesía bajo luminosos heterónimos: Blas Coll, Sergio Sandoval, Lino Cervantes, Tomás Linden... cada uno con sello y personalidad distintas. Montejo se encontraba en la cúspide de su carrera literaria cuando, de forma inesperada, presentó un nuevo trabajo, esta vez para niños: *Chamario* (2004), bajo el heterónimo de Eduardo Polo.

Acerca de este hallazgo, la editora Elena Iribarren explica: «El manuscrito llegó a la editorial a finales del pasado milenio, en una carpeta marrón de hojas rayadas con la escritura nítida del poeta venezolano Eugenio Montejo [...]. Desde la primera lectura supimos que aquel puñado de rimas modernas, escritas en *caste muy llano*, creaban una nueva poética para la infancia.

La edición fue publicada con ilustraciones vanguardistas y juguetonas de Arnal Ballester, artista gráfico catalán y Premio Nacional de Ilustración en España. Veinte años después, leer este maravilloso libro es comprender hasta qué punto escribir para los niños es algo perfectamente serio» (Iribarren, p. 8).

Fue esta una reivindicación de la calidad atemporal a la que debe aspirar toda literatura, y en este caso la infantil, donde podemos denunciar que la publicación de poesía ha sido tan desigual y maltratada, en ocasiones ñoña, aburrida o peor: fácil. Montejo conjuró toda su inteligencia contra estos fantasmas y presentó un conjunto de veinte extraordinarios poemas para *chamos*, como en «La bicicleta»: «La bici sigue la cleta por una ave siempre nida y una trom suena su peta... ¡Qué canción tan perseguida!» (Polo, p. 11).

Casi tan bienaventurado como sus versos fue el prólogo con el que abría el libro, donde narra una biografía apócrifa del tal Eduardo Polo, un «colígrafo» (seguidor de Blas Coll) del ficticio Puerto Malo y que, antes de su muerte, arrojó (casi) todos sus escritos al mar. Citaba Montejo la nuevamente ficticia edición del ficticio Blas Coll cuando decía que estos poemas son «juguetes verbales». La limpieza y gracia de la imagen todavía nos encandila.

Muchos años después, con traducciones al portugués e italiano, el premio Los Mejores del Banco del Libro 2005, IBBY Honour List 2006 y lista White Ravens 2005, seguimos releendo a *Chamario* dentro de la misma colección «Rimas y adivinanzas», junto a compañeros poetas como Rubén Darío, Aquiles Nazoa, María de la Luz Uribe y Nuria Gómez Benet.

El retorno de Mónica Montañés

Se cuenta que en su regreso a Ítaca —que desde Troya suponía un trayecto de apenas quinientas millas— Odiseo acabó deambulando por todo el Mediterráneo durante cinco mil millas y diez años.

Se podría decir que esta es una distancia similar a la que separa las costas de España y las de Venezuela. Muchos de los que cubrieron el Atlántico huyendo de la guerra civil española no alcanzaron a volver, o no quisieron hacerlo; fueron sus hijos y nietos quienes varios años después regresaron, como Odiseo, a una patria *irreconocible*. ¿Iban o volvían? ¿Cómo se retorna a lo desconocido, pasado tanto tiempo?

En 1947, cuando apenas era un adolescente, el valenciano José «Pepito» Montañés se exilió en Venezuela. Allí hizo su familia y nació su única hija, Mónica Montañés (Caracas, 1966). Mónica estudió en la Universidad Católica Andrés Bello, ejerció el periodismo en diferentes medios y llegó a ser considerada como una de las dramaturgas más reconocidas del país: destaca su obra teatral *El aplauso va por dentro* (1997) y populares telenovelas como *Voltea pa' que te enamores* (2006). Sin embargo, no pasó ilesa por la crisis política y económica, la violencia o la escasez. En 2017, Montañés pasó unas navidades en Madrid, donde vivía su hija. Cuando alcanzó la fecha de regreso, decidió quedarse. Pensó mucho en su padre, en su tía y en su abuela Amparo, que exactamente setenta años atrás habían viajado únicamente con un baúl: «Sentí que estaba haciendo su mismo viaje, pero a la inversa» contó en una entrevista con Karina Sainz Borgo (en línea).

Con esta experiencia a cuestas y a partir de conversaciones con las editoras Pancha Mayobre y Mercedes Palomar, venezolana la una y española la otra, salió adelante un grupo de crónicas maravillosamente escritas. Estaban basadas en las historias reales que su padre y su tía vivieron de niños siendo hijos de un «rojo», obligados a ocultar su identidad en la posguerra civil, viviendo el hambre y el posterior exilio, que no fue sino una reunión maravillosa al calor de un país de posibilidades: Venezuela.

Los textos se publicaron bajo el título *Los distintos* (2020), con ilustraciones de la catalana Eva Sánchez Gómez. El libro recibió el premio Los Mejores del Banco del Libro 2021, fue seleccionado en la lista White Ravens 2021, ganó los Mejores Libros para Niños en Español de la New York Public Library 2020, fue Finalista del Premio Fundación Cuatrogatos 2021, además de otra decena de reconocimientos por su edición en inglés a cargo de la editorial norteamericana Eerdmans. Es, de largo, el libro infantil venezolano más premiado y reconocido de los últimos veinte años, y un nuevo aliento en la carrera literaria de Montañés, que desde entonces ha publicado otro libro con la editorial Kalathos.

Como dedicatoria de *Los distintos*, Montañés escribió lo siguiente: «A todas las personas que un día se ven obligadas a meter su vida en una maleta, emprender el camino y empezar de nuevo» (p. 46).

Arianna Arteaga y los lotófagos

A propósito de la Odisea y continuando sus imágenes literarias, parte del periplo de Odiseo pasaba por el país de los lotófagos, «comedores de flores», cuyas propiedades dulces y narcóticas hacen a los viajeros quedarse.

En una Venezuela marcada por movimiento y la migración, Arianna Arteaga Quintero (Boston, 1980) se describe a sí misma como una «comeflor» y es posible que acierte en las antiguas raíces de este título, pues su labor como divulgadora de Venezuela, sus paisajes naturales y recorridos han contribuido a reconstruir un sentido de pertenencia para muchos venezolanos. De hecho, acuñó, junto a su madre, la también divulgadora Valentina Quintero, una frase justa: «Viajar para quedarse». En el arraigo hay mucha poesía.

Una década atrás, Arteaga escribió un texto con la ilusión de publicarlo en la editorial de su infancia, Ekaré. Con textura de cuento popular, su historia habla de una pajarita llamada Guachipira que sale a hacer su primer viaje recogiendo flores a lo largo y ancho de un territorio. Experimenta la incredulidad de encontrar flores en sitios tan apartados como el páramo (el frailejón) o la ciudad (rosa del Ávila), o los afortunados encuentros con diferentes personajes, como el árbol Niño en el parque Henri Pittier (que le facilita la bromelia) o la tortuga cardón de la península de Paria (la cayena). No solo vuelve Guachipira con todas las flores que su familia, y especialmente su abuela, necesitan, sino que además ahora llega cargada de historias, y todos tienen que callarse y escucharla, una espléndida conquista para la infancia.

El indicado para ilustrar *Guachipira va de viaje* (2016) fue el caraqueño Stefano Di Cristofaro (Caracas, 1991). Arteaga cuenta sobre aquel encuentro: «Estas fueron las fotos que le llevé en mi portátil a Stefano cuando lo conocí. Recuerdo perfecto entrar a la oficina de Ekaré y ver a aquel pelirrojo despeinado y pecoso, un poquito tímido, pero con una sonrisa dulce, amable, comprensiva. Abrí el archivo y le fui enseñando uno por uno los paisajes del manuscrito de Guachipira y alguna otra menudencia que me parecía que podía servirle para convertir mi viaje en magia, en dibujitos. [...] Le expliqué lo emocionante que era ver a una tortuga marina salir del agua para desovar y, luego, él la dibujó enorme, tanto como mis ojos se abrieron al verla. Le conté de los monos araguatos que aullaban gruñidos de selva del Delta del Orinoco. Le hablé acerca de mis viajes. Y finalmente le conté de mi abuelita, de Caruao, de mi familia...» (Arteaga Quintero, en línea).

El libro fue traducido al chino y al francés, seleccionado en la prestigiosa lista White Ravens de la Internationale Jugendbibliothek de Munich, y ha viajado en las maletas de personas a todas partes del mundo, llevando su encanto de flores.

Stefano, un pintor del folclore

Precisamente este último ilustrador, Stefano Di Cristofaro (Caracas, 1991) fue otro descubrimiento para las filas de Ekaré y pronto para la ilustración internacional. Di Cristofaro se formó en el Instituto Prodiseño, a pocos pasos de la oficina de la editorial, pero, paradójicamente, las editoras (Alejandra Varela y yo) conocimos su trabajo en Maracaibo, durante una velada de Santa Lucía.

Este era un evento callejero curado por Clemencia Labín. En él, artistas nacionales e internacionales intervenían paredes, habitaciones y calles del modesto barrio, con sus preciosas casas coloniales y sus negocios familiares de cerveza, helados de teta⁴ y bollos pelones.⁵ Las ilustraciones de Stefano estaban colgadas en el baño de una casa y mostraban monstruos, apariciones diabólicas y simpáticos personajes que se quitaban el sombrero y sacaban la lengua.

Pensamos rápidamente en un manuscrito de Mercedes Franco (el Tejero, Monagas, 1948), la más experta recopiladora y escritora de cuentos de espíritus del folclore venezolano. A propósito de estos cuentos, Franco había explicado lo siguiente: «En la casa en donde nací, en el Tejero, Monagas, salían fantasmas [...]. Los fantasmas marcaron mi infancia desde pequeña. Me encantaba meterme en los cuartos y registrar los baúles. Una vez un fantasma se enamoró de mi mamá. Por las noches, ella solía acostarse en una hamaca y cantar; entonces se escuchaban las botas de alguien acercándose. Era muy gentil, dejaba flores... Todos los días aprendía una historia nueva contada por las señoras que trabajan en mi casa en esos años. Ellas hacían que mi imaginación volara. Aún tengo esos cuentos en mi memoria» (Franco, en línea). Así nació el primer encargo ilustrado por Di Cristofaro: *La Sayona y otros cuentos de espantos* (2014), que recibió el premio de Los Mejores del Banco del Libro 2015. Para las ilustraciones, Di Cristofaro experimentó pintando con chimó y los resultados fueron expuestos en la librería El Buscón en el 2014.

Años después, el escritor Isadoro Saturno (Barquisimeto, 1987) nos trajo la oportunidad para un libro álbum: *Conejo y Conejo* (2018). Este nuevo texto que jugaba con similitudes y diferencias, identidad y peleas entre seres casi idénticos

4. Helado o sorbete que se sirve contenido en una bolsa plástica, y que, por la forma cónica de este envase, recuerda una teta o pecho de mujer. (Nota del revisor.)

5. Ciertas bolas de masa de maíz frita rellenas de carne. (Nota del revisor.)

conectó con Di Cristofaro. Entonces emprendimos junto a él una búsqueda entusiasta de estilo que pasó por diferentes pruebas y un ejército de encantadores conejos. Esta obra obtuvo el Premio Fundación Cuatrogatos 2019, Los Mejores del Banco del Libro 2019 y el Golden Pinwheel Young 2019 en China.

Sobre su arte, Di Cristofaro cuenta lo siguiente: «Nunca pensé ser ilustrador. La carrera de diseño me llevó a considerarlo. A mi familia le hubiera dado un infarto si hubiese decidido estudiar Artes Plásticas. Ahora están contentos con lo que hago [...]. Me interesa que en mi trabajo, tanto de diseño como de ilustración, haya un acento sobre lo gráfico; que de alguna manera los tres discursos cuenten lo mismo, esa búsqueda de la belleza en la forma» (Di Cristofaro, en línea).

Actualmente vive y pinta entre Barcelona (España) y Ciudad de México.

Ramón París: dioramas, tintas y guaguancó

En la editorial hay un chiste interno: cada vez que la directora de arte Irene Savino llega a la mesa diciendo que tiene una nueva propuesta, ya sabemos quién va a ser el ilustrador: Ramón París (Caracas, 1969). No nos parece extraño: trabajar con Ramón es un auténtico placer por su habilidad como dibujante, su capacidad creativa y su sentido aventurero; así que la también aventurera Savino, la tercera aventurera y editora María Cecilia Silva-Díaz y él han hecho un prolífico tándem triple a lo largo de los años.

Aunque nació en Caracas, Ramón París se crio en los llanos del estado Barinas. Después estudió Comunicación Social en la Universidad Central de Venezuela y se trasladó a Barcelona, España, con un estudio de animación. Es considerado uno de los ilustradores venezolanos más relevantes de los últimos veinte años, y cada uno de sus proyectos implica su propia investigación plástica.

Para *Un abuelo, sí* (2012), del recordado autor caraqueño Nelson Ramos, París ilustró los personajes, animales y escenarios, construyó una especie de cajas-dioramas y fotografió los resultados. Después, añadió color digitalmente.

En el caso de *Un perro en casa* (2012), del aragonés Daniel Nesquens, la apertura del texto invitó a París a trabajar la tinta, la mancha y las salpicaduras como elementos narrativos. El diseño, inspirado en *The Twilight Zone*, llevó a este libro a convertirse en un álbum *crossover* (que toca varios géneros literarios y públicos de diferentes edades) de culto.

En *Estaba la rana* (2015) eligió la plumilla para ilustrar la humorística canción tradicional, ambientándola en un club de jazz.

Con *Zooilógico* (2019), del peruano Raúl Romero, París eligió los colores neones y los acertijos visuales para retratar adivinanzas, juegos de palabra y absurdos.

Duermevela (2017), del escritor venezolano Juan Muñoz-Tébar es, como su nombre lo indica, un libro nocturno, en el que París logró contener una gentil selva de oscuridades lumínicas para Elisa y Estebaldo: una niña y un oso hormiguero. Como señaló el crítico Ángel Burgas a propósito de este trabajo, «seguramente no sabríamos definir el concepto de luz si no existiera el de oscuridad» (en línea).

Cada reto de París está marcado por la curiosidad y el ingenio. Sus dos libros más recientes han sido hitos para Ediciones Ekaré: *Cuentos bailables* (2022) es un libro-disco, que da cuenta de la experimentación a nivel de formatos desde el equipo editorial. El libro compila letras de canciones que han sonado en las fiestas de las generaciones de padres y abuelos, como «Se va el caimán», «La piragua» o «No critiques»; además de tesoros rescatados (el merengue caraqueño «La parranda de los clásicos», con letra de Luis Herrera Marcano). La selección de la música estuvo a cargo de Pablo Larraguibel y la grabación fue llevada por el excelente Tato Ruiz, al cuatro y violín, quien coordinó, junto al pianista Gonzalo Grau, al flautista Omar Acosta y la violonchelista María Elena Medina, todos músicos venezolanos notables. Con los ritmos de son, guaracha y cha cha cha, París construyó un escenario donde músicos, los orangutanes, el caimán fugitivo y más personajes arman una caravana musical desde el río hasta la fiesta. Música e ilustración terminan siendo lenguajes hermanos, antiguos y al mismo tiempo innovadores dentro de la producción editorial venezolana.

Finalmente, *La caimana* (2019) es una historia real tan cautivadora como sorprendente. Su origen está en San Fernando de Apure, donde la escritora María Eugenia Manrique (Caracas, 1953) pasó momentos de su niñez y conoció a José Faoro, un italiano migrante que había adoptado una pequeña caimana huérfana. Cuando París recibió el encargo de ilustración, se quedó atónito: de niño había escuchado hablar de este hombre y su caimana, pues Apure no está tan lejos de Barinas; pero como nadie daba crédito a la noticia, pensaron simplemente que era un «cuento de camino». Las ricas ilustraciones de París, horizontales y largas como un caimán, nos hacen sentir en el patio de una casa venezolana llena de bellas matas. Podemos decir que París representó la vida de Negro, una cariñosa mascota que todos los niños de la zona llegaron a querer, con atención en cada escama.

Los libros ilustrados por Ramón han recibido una gran cantidad de premios, incluyendo el favorito de la audiencia en la Muestra de Ilustradores de la Feria de Bologna 2018; y se han traducido al japonés, inglés, francés, coreano y portugués. En

2019 la galería Imago Art in Action curó en Miami una exposición dedicada a su obra y actualmente se encuentra preparando un trabajo sobre las expediciones de Humboldt.

Una oda al negro: Rosana Faría

Aunque la carrera de Rosana Faría (Caracas, 1963) como una de las ilustradoras venezolanas más reconocidas internacionalmente comenzó hace más de veinte años, vale la pena mencionarla desde la contemporaneidad por su capacidad de renovación artística. También, me atrevo a decir como editora, su calidez y expresividad es única en nuestro país y continente.

Faría cobró fama por su temprano álbum *Niña bonita* (1994), con texto de la brasileña Ana Maria Machado, quien fue la primera persona latinoamericana en recibir el Premio Hans Christian Andersen, el máximo reconocimiento de la literatura infantil, en el año 2000. Hoy podríamos considerar *Niña bonita* clásico en su estilo y conservador en su estructura, pero al momento de su publicación representó una ruptura de los cánones estéticos y estereotipos predominantes en la literatura infantil y juvenil en Latinoamérica, marcada todavía por la discriminación racial. La niña bonita protagonista, una niña negra «con la piel oscura y lustrosa, más suave que la piel de la pantera cuando juega en la lluvia» (Machado, p. 2) fue un contraste claro, directo y contundente con aquellas niñas rubias de los cuentos que por mucho tiempo circularon en nuestros países, y su afirmación de llamarse y ser llamada «negra», un hito. «Me dio la idea de invertir la situación y celebrar las bellezas de la negritud, tan importantes en un país como Brasil y en un continente de mestizajes como es el nuestro», asegura Machado (p. 29). Añade Faría: «Lo que Ana Maria y yo queríamos era hacer un personaje que fuese nuestro, puesto que no era frecuente encontrar niñas negras en la literatura infantil de nuestra época y nuestros países» (p. 31).

Desde entonces, Faría acumuló una larga bibliografía en varias editoriales nacionales y extranjeras, pero la obra que volvió a proporcionarle reconocimiento internacional fue *El libro negro de los colores* (2006), con textos de Menena Cottin, publicado por Ediciones Tecolote en México (este recibió el Bologna Ragazzi Award en 2007, entre otros premios). Pero lo notable fue cómo Faría, conocida por su línea de dibujante, personajes humanos y uso del color tradicional, abrió un nuevo campo expresivo dentro de su trabajo al trasladar en negro puro y relieves en *spot UV* dibujos de texturas y formas, buscando ilustrar los colores sin emplear los colores; buscando compartir la mirada de una persona invidente a una persona vidente. Este libro actualmente se publica en Alboroto, en México y Libros del Zorro Rojo, en España.

En este sentido, la trayectoria de Faría, ahora residente en Barcelona, España, se ha movido en un espectro dinámico entre tradición y experimentación. Su primera obra publicada en Ekaré, un libro de tradición oral, juegos y adivinanzas recopilada por Arturo Navarro (*Pin Uno Pin Dos*, en 1993), contrasta con *Jararaca, Perereca y Tiririca* (2009), nuevamente, de Ana Maria Machado, donde emprendió la ilustración con collage; o *Arepita de manteca* (2012), realizado con color digital. Cuando se analizan sus trabajos de años recientes para editoriales como Playco, La Barca de la Luna, Tiliabooks, Editorial Juventud y Libros para Niños, se pueden encontrar trabajos sobre papeles de colores, técnicas mixtas y colaboraciones con otros ilustradores, como la artista también venezolana Carla Tábor.

Sin embargo, lo que hace única a Rosana Faría, una auténtica maestra del arte venezolano y la narración ilustrada, es esa expresión de la que dota a sus personajes, estén en Barlovento, Venezuela; Riudoms, Catalunya; o Santiago Atitlán, Guatemala. Nadie en el ámbito de la representación de las infancias, en la opinión y conocimiento de la editora que escribe este artículo, ha logrado capturar el movimiento humano —la curva del cuerpo de un niño trepando un árbol, la carcajada de una muchacha, dos personas contándose un chisme, un anciano vendiendo frutas...— tan bien como ella. Y esto solo lo logra hacer porque es una verdadera amante de lo humano. Faría observa y representa con un mirada amorosa, abierta, iluminadora. Ningún análisis sobre su creación estaría completo sin esto.

Lugares entre páginas

Quedaría mucho por decir y descubrir. Son varias las talentosas voces venezolanas en la literatura infantil internacional, y se podrían desarrollar en un segundo artículo.

Destacamos al premiado Gerald Espinoza, radicado en Ecuador, ilustrador de *Los pollitos dicen* (2007), *La manzana se pasea* (2007), *Mi burro enfermo* (2010) y *Disparate* (2013), este último sobre un poema de Montejo.

También es notable el aporte de la trotamundos Scarlet Narciso, nacida en Carúpano, ilustradora de *La tortilla corredora* (2010), *Aquí veo* (2016), *En la verde colina* (2020) y *El mejor regalo* (2022).

Ellos se suman a un legado bibliográfico de escritores y artistas colombianos, mexicanos, chilenos, argentinos, peruanos y españoles, entre otros, dentro del catálogo de Ekaré.

No olvidamos, asimismo, la tarea del Banco del Libro que hoy resiste; y la de otras editoriales independientes venezolanas como Playco, Camelia, Cyls y Utopía Portátil; o editoriales de libro ilustrado surgidas en la diáspora a partir de

venezolanos, como Cataplum en Colombia, Alboroto en México y Tiliabooks en España. Del mismo modo, muchos autores e ilustradores venezolanos que no están en nuestro catálogo hilan un legado literario dentro y fuera del país. Es importante poder seguirles la pista, pues finalmente una editorial es solo una visión de mundo.

Continuidad del fondo editorial

Nos gusta pensar, sin embargo, que la visión de mundo de Ekaré ha sido constitutiva de la literatura venezolana, con grandes letras. Que entre estas paredes se han cocinado varios de los procesos editoriales más vanguardistas, cuidadosos y emblemáticos de nuestra literatura: poesía, crónica, cuentos, canciones populares y novelas; la ilustración como forma de pensamiento, la representación como poiesis.

También parte del legado de Ekaré es la fuerza con la que hemos defendido la existencia de la editorial, sin otros medios de financiación, y asegurando que los mismos libros que se hicieron hace casi cincuenta años continúen existiendo.

Es un milagro (que deberíamos cuidar) ver cómo una obra que tiene varias generaciones publicándose ilumina un reconocimiento; cómo un rostro de cuarenta, cincuenta o sesenta años pasa el mismo libro con el que creció a manos de una niña o niño nuevo en el mundo.

Referencias

- Arteaga Quintero, Arianna. «Imágenes de un viaje hecho cuento: de la fotografía a la ilustración.» *Ediciones Ekaré*, 14 mar. 2018, <https://edicionesekare.blogspot.com/2018/03/imagenes-de-un-viaje-hecho-cuento-de-la.html>. Acceso: 17 ene. 2026.
- Burgas, Àngel. «Malenconia.» *Llibres al replà*, 16 ene. 2018, <https://llibresalrepla.cat/?p=3285>. Acceso: 17 ene. 2026.
- Canal Lector. «Banco del Libro, nominado al Premio Alfabetización de la Biblioteca del Congreso de EEUU.» *Canal Lector*, 2018, <https://www.canallector.com/docs/2287/>. Acceso: 17 ene. 2026.
- Cottin, Menena. *El libro negro de los colores*. Ilustraciones de Rosana Faría, Ediciones Tecolote, 2006.
- Cruz, Francisco José. «Eugenio Montejó: el viaje total.» *Francisco José Cruz: Archivo literario*, 10 mayo 2011, <https://franciscojosecruz.blogspot.com/2011/05/eugenio-montejo-el-viaje-total.html>. Acceso: 17 ene. 2026.

«La diáspora venezolana supera los 8 millones alrededor del mundo.» *Diario Las Américas*, 9 ago. 2025, <https://www.diariolasamericas.com/america-latina/la-diaspora-venezolana-supera-los-8-millones-alrededor-del-mundo-n5380496>. Acceso: 17 ene. 2026.

Di Cristofaro, Stefano. «Un encuentro monstruoso entre una editora y un ilustrador.» *Ediciones Ekaré*, 23 jul. 2015, <https://edicionesekare.blogspot.com/2015/07/Stefano-Di-Cristofaro-encuentro-monstruoso.html>. Acceso: 17 ene. 2026.

Franco, Mercedes. «El fascinante misterio de la imaginación.» *Ediciones Ekaré*, 8 jul. 2015, <https://edicionesekare.blogspot.com/2015/07/Mercedes-Franco-y-misterio-de-la-imaginacion.html>. Acceso: 17 ene. 2026.

Iribarren, Elena. *Catálogo 2024*. Ediciones Ekaré, 2024. Catálogo de publicaciones de la editorial.

Nikolajeva, Maria and Carole Scott. *How Picturebooks Work*. Routledge, 2000.

Palmero, Ana. «El camino hacia el Retablillo: Un ejercicio de memoria». *Educación y Biblioteca*, n.º 180, 2010, pp. 100-103.

Palmero, Ana. «Una mirada particular a partir de la cestería ye'kuana». *Ediciones Ekaré*, 23 ene. 2019, <https://edicionesekare.blogspot.com/2019/01/una-mirada-particular-partir-de-la.html>. Acceso: 17 ene. 2026.

Sainz Borgo, Karina. «Mónica Montañés: "Ahora abrazo mi vulnerabilidad"». *En el Tapete*, 6 dic. 2020, <https://www.eneltapete.com/bulevar/1990/monica-montanes-ahora-abrazo-mi-vulnerabilidad>. Acceso: 17 ene. 2026.

Libros de Ediciones Ekaré

Armellada, fray Cesáreo de. *El cocuyo y la mora*. Ilustraciones de Amelie Areco, Ediciones Ekaré, 1978.

Arteaga Quintero, Arianna. *Guachipira va de viaje*. Ilustraciones de Stefano Di Cristofaro, Ediciones Ekaré, 2016.

Espinoza, Gerald. *La manzana se pasea*. Ilustraciones de Gerald Espinoza, Ediciones Ekaré, 2007.

Espinoza, Gerald. *Mi burro enfermo*. Ilustraciones de Gerald Espinoza, Ediciones Ekaré, 2010.

Espinoza, Gerald. *Los pollitos dicen*. Ilustraciones de Gerald Espinoza, Ediciones Ekaré, 2007.

- Faría, Rosana. *Arepita de manteca*. Ilustraciones de Rosana Faría, Ediciones Ekaré, 2012.
- Franco, Mercedes. *La Sayona y otros cuentos de espantos*. Ilustraciones de Stefano Di Cristofaro, Ediciones Ekaré, 2014.
- Herrera, Lucía. *Aquí veo*. Ilustraciones de Scarlet Narciso, Ekaré Sur, 2016.
- Herrera, Lucía. *La tortilla corredora*. Ilustraciones de Scarlet Narciso, Ekaré Sur, 2010.
- Jusayú, Miguel Ángel. *Ni era vaca, ni era caballo*. Ilustraciones de Monika Doppert, Ediciones Ekaré, 1984.
- Larraguibel, Pablo. *Cuentos bailables*. Ilustraciones de Ramón París, Ediciones Ekaré, 2022.
- Machado, Ana Maria. *Jararaca, Perereca y Tiririca*. Ilustraciones de Rosana Faría, Ediciones Ekaré, 2009.
- Machado, Ana Maria. *Niña bonita*. Ilustraciones de Rosana Faría, Ediciones Ekaré, 1994. Obra reeditada en la colección Biblioteca Ekaré Grandes Clásicos, 2025.
- Maggi, María Elena y María Francisca Mayobre. *Taquititán de poemas*. Ilustraciones de Ana Palmero, Ediciones Ekaré, 2013.
- Manrique, María Eugenia. *La caimana*. Ilustraciones de Ramón París, Ediciones Ekaré, 2019.
- Montañés, Mónica. *Los distintos*. Ilustraciones de Eva Sánchez Gómez, Ediciones Ekaré, 2020.
- Montejo, Eugenio. *Disparate*. Ilustraciones de Gerald Espinoza, Ediciones Ekaré, 2013.
- Muñoz-Tébar, Juan. *Duermevela*. Ilustraciones de Ramón París, Ediciones Ekaré, 2017.
- Narciso, Scarlet. *El mejor regalo*. Ilustraciones de Scarlet Narciso, Ekaré Sur, 2022.
- Navarro, Arturo. *Pin Uno Pin Dos*. Ilustraciones de Rosana Faría, Ediciones Ekaré, 1993.
- Nazoa, Aquiles. *Fábula de la ratoncita presumida*. Ilustraciones de Vicky Sempere, Ediciones Ekaré, 1982.
- Nazoa, Aquiles. *Retablillo de Navidad*. Ilustraciones de Ana Palmero, Ediciones Ekaré, 2007.

- Nesquens, Daniel. Un perro en casa. Ilustraciones de Ramón París, Ediciones Ekaré, 2012.
- Palmero, Ana. Búscame. Ilustraciones de Ana Palmero, Ediciones Ekaré, 2017.
- Palmero, Ana. Cuéntame del 1 al 10. Ilustraciones de Ana Palmero, Ediciones Ekaré, 2016.
- Palmero, Ana. El elefante del circo. Ilustraciones de Ana Palmero, Ediciones Ekaré, 2011.
- Palmero, Ana. Opuestos. Ilustraciones de Ana Palmero, Ediciones Ekaré, 2017.
- París, Ramón. Estaba la rana. Ilustraciones de Ramón París, Ediciones Ekaré, 2015.
- Polo, Eduardo (Eugenio Montejo). Chamario. Ilustraciones de Arnal Ballester, Ediciones Ekaré, 2004.
- Prieto, Verónica. En la verde colina. Ilustraciones de Scarlet Narciso, Ekaré Sur, 2020.
- Ramos, Nelson. Un abuelo, sí. Ilustraciones de Ramón París, Ediciones Ekaré, 2012.
- Romero, Raúl. Zooilógico. Ilustraciones de Ramón París, Ediciones Ekaré, 2019.
- Saturno, Isadoro. Conejo y Conejo. Ilustraciones de Stefano Di Cristofaro, Ediciones Ekaré, 2018.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 43 x 35 cm

Artículo

Experimentación en Otal Susi y Rafsol: dos poetas de la ciencia ficción venezolana del siglo XX

Experimentation in Otal Susi and Rafsol: two poets of 20th-century Venezuelan science fiction

Expérimentation chez Otal Susi et Rafsol : deux poètes de la science-fiction vénézuélienne du XXe siècle

Osvaldo Barreto Pérez¹

Universidad de los Andes, Núcleo Táchira, Venezuela

oscuraldo@gmail.com

Recibido 10-01-2026

Aprobado 06-03-2026

Resumen: El presente ensayo explora la poesía de ciencia ficción hecha en Venezuela durante el siglo XX y lo hace estableciendo un diálogo entre la obra de Otal Susi y Rafsol, dos poetas fundamentales para el género en el país. Para ello realizaremos un estado del arte y un análisis comparativo entre ambas producciones utilizando el método historiográfico y la revisión documental.

Palabras clave: ciencia ficción venezolana; poesía de ciencia ficción; Salustio González Rincones; Otal Susi; Rafael José Muñoz; Rafsol.

Abstract: This essay explores science fiction poetry written in Venezuela during the 20th century by establishing a dialogue between the works of Otal Susi and Rafsol, two fundamental poets of the genre in the country. To this end, we will conduct a state-of-the-art review and a comparative analysis of their respective bodies of work, employing historiographical methods and documentary research.

Keywords: Venezuelan science fiction; science fiction poetry; Salustio González Rincones; Otal Susi; Rafael José Muñoz; Rafsol.

1. Artista plástico, poeta, escritor de ciencia ficción e investigador venezolano. Diseñador gráfico e ilustrador, egresado del Centro de Diseño Taller 5, Bogotá, Colombia. Licenciado en Pedagogías Alternativas, Subárea Arqueología, de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida. Licenciado en Educación, mención Artes Plásticas, por la UNEARTE - Mérida. Estudiante de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de Los Andes. Miembro fundador del proyecto editorial de ciencia ficción La Jauría Intergaláctica de Ediciones Fundajau. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8005-9712>



¿Cómo citar?

Barreto, O. "Experimentación en Otal Susi y Rafsol:
dos poetas de la ciencia ficción venezolana del siglo XX".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 296-311.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Résumé : Cet essai explore la poésie de science-fiction vénézuélienne du XXe siècle en établissant un dialogue entre les œuvres d'Otal Susi et de Rafsol, deux poètes majeurs du genre au Venezuela. À cette fin, nous proposons une synthèse et une analyse comparative de leurs corpus respectifs, en recourant à des méthodes historiographiques et à la recherche documentaire.

Mots-clés : Science-fiction vénézuélienne ; poésie de science-fiction ; Salustio González Rincones ; Otal Susi ; Rafael José Muñoz ; Rafsol.

Presidente del triángulo de dos lados
director del cubo científico del anillo
inventor de los asteroides reconstruidos y
ministro para las relaciones con planetas atrasados
OTAL SUSI

De ahí nacieron las tribus de Laín y las de Leafar, y las de Zoñum.
Y nacieron también personajes de linotipia aguda como Fasfil,
el encantador de serpientes, quien, con los ojos cerrados,
veía a novecientos nonillones de años luz y más [...].
RAFSOL

Introducción

El presente trabajo tiene por tema la ciencia ficción (CF) venezolana del siglo XX, más específicamente la poesía de ciencia ficción, o aquella poesía que reúna las características suficientes para ser considerada de CF. Para acercarnos a este tema, investigaremos sobre la obra de dos autores de dicho siglo. ellos son Salustio González Rincones² y Rafael José Muñoz,³ a quienes mencionaremos por sus seudónimos: Otal Susi y Rafsol, respectivamente, con la intención de darle importancia a esa construcción de alter ego con la cual firmaron sus obras y a través de la cual habitaron sus mundos poéticos.

Realizaremos un estado del arte utilizando el método historiográfico y aplicando como técnica la revisión documental, para obtener una panorámica sobre lo referido a estos dos autores, que nos parecen claves para determinar la presencia y producción de una poesía de CF en la Venezuela del siglo XX. La pertinencia de esta investigación radica en la posibilidad de llenar un vacío teórico respecto a la historia

2. Escritor, poeta, dramaturgo, traductor y diplomático (San Cristóbal, 1886 – Alta mar, 1933).

3. Escritor y poeta (Guanape, 1928 – Caracas, 1981).

de la poesía cienciaficcional en Venezuela. Si bien es sabido que el país cuenta con una amplia y dilatada tradición poética, así como muchos análisis literarios que la respaldan desde la crítica especializada y lo académico, el abordaje de la poesía de ciencia ficción constituye una excepción notable por tratarse de una línea de investigación de reciente data y poco explorada. De allí nuestro interés por fomentarla, pues conlleva una importancia que guarda relación con nuestro contexto actual, caracterizado por la vertiginosa carrera tecnológica en la que estamos inmersos como civilización globalizada, la cual ha impactado significativamente en nuestras narrativas, al punto de reconfigurar nuestra concepción de la realidad y la manera de relacionarnos con el mundo. Ello también se hace presente en la poesía en tanto vehículo de expresión de su tiempo, siendo esta un bastión desde donde abordar estos discursos para cuestionarlos y pensarlos dada su importancia.

Entre los criterios usados para seleccionar a los dos autores mencionados está el hecho de que la obra de Otal Susi se ubique en las primeras décadas del siglo y la de Rafsol en la segunda mitad del siglo, lo cual nos da un espectro temporal que abarca la época en cuestión. También consideramos que los dos cuentan con una amplia producción en la que buena parte podría considerarse cienciaficcional. Además, están los juegos y licencias que ambos se tomaban con el lenguaje y el altísimo nivel de experimentación que imprimían a su poesía. Esto nos permite evidenciar el diálogo existente entre sus respectivas producciones, pues este es también un ejercicio de literatura comparada.

Antecedentes: autores que han reseñado la obra de Otal Susi

La obra de Otal Susi estuvo un tiempo olvidada, quizás por estar demasiado adelantada a su tiempo, porque sus temáticas fueran incómodas o no iban en sintonía con la Venezuela de entonces. Sin embargo, al día de hoy, podemos decir que goza de atención y que ha venido siendo rescatada y estudiada por el público amante de la poesía y por los especialistas literarios. A continuación, veremos algunas opiniones que ha suscitado esta obra, haciendo énfasis en aquellas que llaman la atención sobre su grado de experimentación, las que la asocian con la ciencia ficción y las que reseñan el poemario *Trece sonetos con estrambote a Σ* (1922), ya que sostenemos la hipótesis de que esta obra es proto-cienciaficcional y en tal sentido proponemos a Otal Susi como pionero de la poesía de CF en Venezuela.

Iniciaremos con la opinión de uno de sus contemporáneos, Julio Horacio Rosales, escritor y miembro, al igual que Otal Susi, del grupo La Alborada, quien

establece: “la poesía de Salustio es fundamentalmente autónoma, aun cuando en ciertos metros y giros de léxico luzca alguna vez como influido por el Lugones de *Crepúsculos del jardín*, impreso ya en 1905” (p. 27). Recordemos que Lugones fue un pionero de la poesía moderna, del uso del verso libre, de la experimentación poética y de la literatura fantástica y de ciencia ficción en lengua castellana.

Luego tenemos a uno de los responsables de sacar a la luz esta obra olvidada, se trata del escritor, periodista e historiador venezolano Jesús Sanoja Hernández, quien realizó una recuperación de la obra de Otal Susi en un trabajo titulado *Antología poética*, el cual fue publicado por Editorial Monte Ávila en 1977 y reeditado por la Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses en 1994. En el prólogo de dicha edición, Sanoja comenta respecto al poemario *Los Trece sonetos con estrambote a Σ*:

La terminología científica y la especulación en torno a enfermedades antipoéticas —sífilis, cuya inicial es sigma— se combinan para engendrar una lengua, a veces arcaizada, a veces neologizada, en que el verso adquiere jerarquía, sosteniéndose en una belleza de nuevo tipo, inesperada (p. 44)

Además, el autor añade que: “Cuando se haga la antología de poesía rara de Venezuela, *Los Trece sonetos con estrambote a Σ* (Sigma) no faltarán” (p. 46).

Otro trabajo que visibilizó la obra de Otal Susi fue la *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996* (2001), del escritor y crítico literario cubano-venezolano Julio Miranda quien se refirió al poema «Saturniana», en estos términos: “se nos dispara a un futuro de ciencia-ficción: el poema está ahora escrito en «menesolano» —se alude también al petróleo—, lengua de país extinto —como parte del planeta Tierra— y lo interpreta un alto dignatario de Saturno” (p. 73).

Miranda también se refiere a Salustio González como uno de los más audaces pioneros de la vanguardia venezolana, justamente por el grado de experimentación de su trabajo.

Otro escritor y crítico literario que ha comentado y analizado esta obra con profundidad ha sido Gregory Zambrano, quien, sobre las inusuales temáticas abordadas por Salustio González, dice:

[...] cuando sus poemas asumen el «mundo de la enfermedad», esta aparece como atribuida a un sentido de no pertenencia, a una desincorporación de la personalidad del autor, que se asume en el otro. Esto implica que el mundo de la enfermedad, en el caso particular de los *Trece sonetos con estrambote a Sigma*, la sífilis se asuma como metáfora (p. 5).

Hemos de subrayar que este mundo de enfermedad se ficciona en la química de un laboratorio mental, que es la particular forma que tiene Otal Susi de plantear lo que podríamos considerar sin lugar a dudas una poesía experimental y, por qué no, una poesía protocienciaficcional, debido a la temática científica abordada.

Por su parte, la investigadora y ensayista María Cristina Solaeche comenta acerca de la experimentación en *Trece sonetos con estrambote a Σ*:

En estos sonetos, el poeta se vuelca hacia sí mismo, hacia la fugacidad de la vida, trabaja la palabra con un renovado ardor, fascinado por el léxico de la intrascendencia. Repentinamente utiliza un vocabulario médico henchido de neologismos. Trata un tema trágico, la enfermedad 'sífilis', "la rosa pálida", con la elegancia realzada del soneto. Nos muestra la sonoridad de nuevas palabras con el resabio de las antiguas (en línea).

La apreciación de Solaeche establece que, pese a su gran nivel de experimentación, la poesía de Otal Susi tiene anclajes en la tradición poética "clásica", lo cual se demuestra por el uso del soneto, que equivale a un respeto por formas tradicionales.

Asimismo, algunos jóvenes investigadores de la poesía venezolana también se han detenido a revisar esta obra de Salustio González, para ofrecer consideraciones en torno a los aspectos formales que caracterizan la poesía de este autor. Seguidamente, presentamos algunas de sus opiniones:

Jaime Yáñez dice:

Es un poeta más encantado con el léxico y la fonética, con la configuración de un modo de expresión y no la razón de ella: más palabra como figura y sonido. Salustio resuelve: si la palabra no existe, se inventa, si la sonoridad no es la que se quiere, se tuerce hasta que sea. Es un poeta lúdico que prefiere jugar con las palabras antes que transmitir reflexiones por medio de ella (en línea).

Este comentario evidencia la inmensa libertad con que Salustio moldeaba el lenguaje poético, sin que por ello perdiera musicalidad, generando una ampliación del vocabulario de manera desenfadada, mas no desvariante, quizá más vinculada a la musicalidad, al ritmo o a un espíritu lúdico.

Asimismo, Lorena Quijada Struve se plantea el abordaje de lo bello en Otal Susi. Esta es una arista social que tiende a naturalizarse y convertirse en convención, en una especie de canon, de paradigma, es así que obras transgresoras, liberadas de prejuicios y dispuestas a innovar son requeridas para revitalizar estas concepciones. Quijada Struve dice:

Se interesó siempre por la belleza. Aspecto que se evidencia en su paso por el grupo La Alborada; el mismo Rómulo Gallegos llegaría a afirmar que González Rincones era el único de los alborados que sabía ver de verdad. La belleza practicada por el poeta, quien también era pintor, se observa en el modo como enfrentaba la creación de versos: escribía con ojos de pintor, sus poemas tienen una fuerte presencia de colores. Le gustaba la belleza rara, aquello de (trans)figurar la fealdad. No se interesaba por lo grotesco ni por la perfección; solo jugaba con el lenguaje. [...] Podría decirse que practicó una suerte de novedosa audacia, pero siempre con un pie en la forma clásica (en línea).

En tal sentido, vemos que Otal Susi tenía una concepción de la belleza que rebasaba las convenciones de su tiempo, un concepto ampliado de belleza, una concepción particular y necesaria para poder crear su propio lenguaje sin desmarcarse del todo de la tradición poética, sino, por el contrario, valiéndose de esas herramientas para proponer nuevas formas, nuevas búsquedas o nuevas rutas.

Víctor Manuel Pinto coincide con Struve y otros autores en que la obra de Salustio González respeta la formalidad de la tradición poética occidental (soneto) y no por ello se ve limitada en su experimentación o en su capacidad de hablar y plasmar lo identitario venezolano, es decir, los colores locales:

La huida lingüística de Otal Susi le brindó a su circuito creativo el encuentro con sistemas intuitivos de composición y descomposición verbal que dotaron al segundo ciclo de su poesía de una fresca originalidad. Salustio, sin afanes populistas o sentimentales, se internó en el follaje de la estructura cognitiva asociada a lo salvaje e insertó, en piezas formales como el soneto, el acento de la fisionomía lingüística del venezolano [...] (en línea).

En tal sentido, hablamos de una experimentación en la que convive lo universal y local al unísono, se trata, pues, de una producción poética *glocalizada*. Ejemplo emblemático de esto es *La Yerba Santa*.

El investigador Jesús Montoya afirma respecto a la poesía de Otal Susi: "González Rincones crea un poema en clave de ciencia ficción", y deja claro el nivel de experimentación literaria del autor diciendo:

Como vemos, además de las exploraciones experimentales realizadas por Salustio en sus poemas, con mayúsculas y extraños manejos de las runas, distorsiones lingüísticas, indagaciones en el espacio de la página, disolución de la imagen poética, cambios de ritmo abruptos, construcciones de caracterización hermética; Salustio genera una poética que tiene matices con lo popular ("Kiu Chibatsa...", p. 59).

Es así que confirmamos, a través de las voces de varios investigadores, la presencia de lo cienciaficcional en la poética de Otal Susi. Además, queda claro que la experimentación desarrollada a lo largo de su trayectoria es temática, formal y conceptual, y no por ello rompe abruptamente con el pasado y la tradición de los que se nutre.

Finalmente, la opinión de Santiago Acosta sitúa a Otal Susi como un pionero en lo que él denomina “poética del desvarío”, opinando lo siguiente:

Estos poemas nos permiten evidenciar que ya en la primera década del siglo XX no solo se componían versos e imágenes claramente vanguardistas en nuestra ciudad capital, sino que se hacía de una manera que arriesgaba el sentido en virtud de una expresividad que prácticamente carecía de antecedentes en la poesía venezolana (p. 90).

Resultan interesantes las aseveraciones de Acosta porque conectan la obra de Otal Susi con la de Rafsol, estableciendo entre ambos autores una comparativa a través de la categoría del “desvarío”, sobre la cual advierte:

No sería prudente ni pertinente adjudicar los rasgos de esta poética a las circunstancias biográficas o a las condiciones psíquicas de sus autores, aunque existan evidencias de que algunos de ellos pasaron en algún momento de sus vidas por graves crisis psicológicas (p. 98).

Acosta abre la línea de investigación más allá de lo puramente biográfico. La insuficiencia del método biográfico para analizar la ciencia ficción se hace evidente, por lo cual abordar las obras por sí mismas y tratar de interpretarlas o darles contexto histórico puede acercarnos más a sus respectivas formas de cienciaficcionalidad.

Después de este conjunto de opiniones podemos constatar que la poesía de Otal Susi se encuentra bajo la lupa de los investigadores de las letras venezolanas y goza de una recuperación que ha venido *in crescendo*, con lo cual va ocupando un sitio importante en lo que se refiere a experimentación poética, pues es una obra que sobresale por sus libertades convertidas a la luz de la historiografía reciente en significativos aportes literarios. Sin embargo, estamos ante una poesía altamente poliédrica, que aún tiene aristas por explorar. Una de esas aristas es la ciencia ficción, un ámbito con el que se le ha comenzado a asociar. Probablemente suponga una fase protocienciaficcional, pero en cualquier caso podemos considerarlo un pionero, por el abordaje de los tropos propios de este género, especialmente ubicable en la categoría de lo tecnocientífico.

Autores que han reseñado la obra de Rafsol

La obra poética de Rafsol, a nuestro juicio, merece mayor atención por parte del sector académico. Es verdad que se trata de una poesía difícil y rara en exceso, tildada de alucinada o absurda, pero ello no le quita su originalidad, su presencia única en el paisaje de la poesía venezolana, su espíritu libertario, su desenfado, su autenticidad.

Y aunque no muchos especialistas se han aventurado en ese laberinto insondable que es la poesía de Rafsol, diremos que los que lo han hecho merecen nuestro reconocimiento porque nos parecen abordajes sentidos, hechos con mesura, en tono profundo y sincero. Nos referimos al poeta y ensayista Juan Liscano (1915-2001); a Boris Muñoz, que publicó una crónica ejemplar de corte biográfico que nos pone en los zapatos del personaje dibujándonos su contexto de manera diáfana; al escritor y ensayista Carlos Yusti y al investigador Miguel Ángel Campos. A continuación, algunas de sus opiniones.

Juan Liscano, reconocido intelectual venezolano, conoció personalmente a Rafsol, y hace un análisis brillante y sin desperdicio en el preámbulo titulado “Dentro del Círculo de los tres soles” de la antología *Obra poética: Selección “Dentro del círculo de los tres soles”* (1981), donde dice:

El Círculo de los 3 Soles constituye un acto gratuito de esplendente liberación por el absurdo, en el que se imita en ficciones barrocas de inventiva delirante: la ciencia ficción, los cálculos astronómicos, los textos bíblicos, los eruditos diálogos de las novelas de divulgación científica, las historietas cómicas de las guerras interplanetarias, las descripciones botánicas y zoológicas de la naturaleza propias de los viajeros de la ilustración o de novelistas como Julio Verne e innumerables otras formas de alienación literaria y mental, propias de una civilización en quiebra como la nuestra (p. XXIV).

Vemos, entonces, cómo este autor no tiene reparo ni dudas al vincular la poesía de Rafsol con la ciencia ficción, aunque diga que se trata de una imitación, probablemente porque, como es sabido, la ciencia ficción no era considerada “buena” literatura; sin embargo, las vanguardias ya habían decretado viable beber de esas fuentes “populares” para la creación de esa supuesta literatura que se escribía con letras mayúsculas.

Por su parte, Boris Muñoz, hijo de Rafsol, escribe una crónica ineludible en el acercamiento de este poeta desde lo biográfico, aspecto que, en este caso particular, resulta crucial para entender esta producción poética tan inusual y paradigmática,

pues su historia de vida nos permite ver que esta voz busca en una mística sideral lo que la Tierra no podía brindarle. Es así que Muñoz habla de la producción poética de su padre en los siguientes términos:

Hay un afluente caracterizado por ficciones matemáticas formuladas en ecuaciones inconcebibles. Hay parábolas que versan sobre dimensiones del tiempo y el espacio expresadas en genealogías inalcanzables para la experiencia humana de un solo hombre y que, sin embargo, son “vividas” por la voz poética. En otros poemas predominan las alusiones esotéricas trufadas en versos que refieren a transmutaciones alquímicas y cabalísticas. Hay una vertiente en la que se esbozan la metempsicosis de Rafael José Muñoz en RJM, muzoñumjuansan, el hijo, el padre y, finalmente, Rafsol. En las pastorales y elegías hay pájaros, árboles y paisajes que parecen pertenecer a lugares y civilizaciones del pasado o el futuro (en línea).

La categoría de lo cósmico es clara, contundente e innegable en la poesía de Rafsol, así lo plantea Boris Muñoz y en eso también coinciden los otros autores que han abordado su obra, en tal sentido es cienciaficcional. Podemos confirmar nuevamente la categoría cósmica en palabras del escritor y ensayista valenciano Carlos Yusti, quien dice:

Rafael José Muñoz dejó en el equipaje de sus días la inspiración y se fijó como ocupación girar sobre sí mismo como un astro, luego dobló en el callejón donde el sol arde en un solo sentido y terminó por escribir poemas saltándose todas las fisuras del alma, todas las ortografías y las reglas del lenguaje escrito, tan desprovisto de ángeles, tan desnudo de galaxias e infinitos. Fue al encuentro de fórmulas matemáticas y estelares que algunos han confundido con metáforas, cuando en verdad escribía desde ese escapismo del sonámbulo, desde esa inestabilidad del equilibrista nocturno que sueña dentro del sueño de otro y desaparece por el alambre tenso de la vigilia (en línea).

El académico y escritor Santiago Acosta, refiriéndose a *El círculo de los 3 soles* (1969), de Rafsol, dice que es “un libro compuesto por más de quinientas páginas de auténtico delirio del verbo y hasta de la cifra, pues el poeta se vale libremente de expresiones y fórmulas matemáticas (también desvariantes) para la construcción de sus textos poéticos” (p. 93). Entonces, además de lo cósmico, está la ciencia (la matemática), que salta a la vista para constituirse en un eje fundamental de su discurso poético.

El investigador Miguel Ángel Campos ve en la poética de Muñoz dos voces muy distintas, enfrentadas entre sí, que suenan al unísono y son indivisibles. Lo expresa de la siguiente manera:

Dos fuentes en pugna informan las “crisis” del poeta: por un lado, el contexto sensorial, la información proveniente de su tradición escolar, su *background*, diríamos para definir la existencia de un peso secular de la experiencia; por otro, la irrupción de lo exploratorio del otro mundo, la reforma proveniente de aquel orden para el cual las formas pueden llegar a ser una deformación y hasta un estorbo, la disidencia de lo escatológico (p. 3).

En este ensayo estamos subrayando esa voz que, según Campos, es la irrupción de lo exploratorio del otro mundo, y ese otro mundo para nosotros supone otra cultura, otro planeta, otra galaxia. En tal sentido es cósmico y especulativo, porque es escatológico y la escatología habla de eventos futuros. También hemos de señalar que Campos ve errática la asociación de Rafsol con Otal Susi, lo cual es contrario al objetivo de este ensayo: “De los probables errores fáciles de cometer frente a esta obra quizás el más evidente sea el de la adscripción a una tradición cultural — alguno ha mencionado a Salustio González Rincones — y ciertamente esa inapropiada filiación es excusable: algo debe parecersele” (p. 2).

Vemos así que los antecedentes en torno a la obra de Rafsol son pocos, pero la mayoría coinciden en sus rasgos o su carácter cienciaficcional, en su sobresaliente nivel de experimentación y en que es una voz poética al margen, alejada de todas las convenciones.

Estado de la cuestión

En años recientes son pocos los trabajos publicados sobre estos dos poetas venezolanos. No pretendemos decir que nuestro arqueo bibliográfico ha cubierto todas las opiniones; seguramente se nos escapan muchas. Pero, si bien son voces raras en el concierto poético nacional y evidentemente no son las más estudiadas, podemos confirmar que la obra de Otal Susi, al ser reeditada por el estado venezolano, permitirá un acercamiento a las nuevas generaciones y a jóvenes investigadores. En la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes se ha abierto recientemente una cátedra optativa dictada por el Dr. Otto Rosales dedicada a Armando Reverón, Salustio González Rincones y Belisario Rangel, que está generando trabajos sobre Otal Susi, los cuales podremos ver publicados en lo sucesivo. En tal sentido, la obra de Otal Susi goza de cierta recuperación y de mayor atención; no así la obra de Rafsol.

Veamos a continuación algunas opiniones recientes:

El poeta y ensayista Luis Alberto Angulo, menciona a Otal Susi en los siguientes términos:

Perteneció al grupo *La Alborada*, junto a Rómulo Gallegos, y está en la atmósfera de la Generación literaria del 18 al lado de José Antonio Ramos Sucre. Fue en su momento el poeta más prometedor de esa promoción por su audacia creativa y formación iconoclasta, así como por su cáustico humor. Tenía una visión moderna, fresca y hedonista del hacer literario, pese al rigor y la precisión de su escritura (en línea).

Clasificarlo de iconoclasta da cuenta de cuán experimental era su propuesta, la cual, para la época, no tenía parangón. En la historia de la poesía venezolana son pocos los que ostentan experimentaciones tan osadas y además ligadas a lo cienciaficcional.

Sobre la obra de Otal Susi y Rafsol subrayamos la opinión del investigador y ensayista Diego Rojas Ajmad porque emparenta a ambos usando para ello la categoría de lo raro:

Alrededor de la llamada literatura venezolana revolotean algunos escritores periféricos, transgresores de la norma y cuyas propuestas de escritura resquebrajan gustos y concepciones preestablecidas. Entre ellos, podríamos incluir a Rafael José Muñoz (1928-1981) y su desvariada poesía impregnada de esoterismo y fórmulas matemáticas; a Raúl Chuecos Picón (1891-1937) y Pedro María Patrizi (1900-1949), con sus inusitadas insolencias y temas escabrosos de prostitutas y enfermedades venéreas en la pacata Mérida de principios del siglo XX; a Emira Rodríguez (1929-2017) y su experimentalismo casi al borde de la locura y a Salustio González Rincones (1886-1933) y sus naturalezas transfiguradas, dichas en una cadencia que se asemeja a los modernos ritmos urbanos del rap y el hip hop (en línea).

La mención de esa categoría de lo raro acuñada por Rojas nos recuerda el *New Weird* o lo “nuevo raro”, género literario surgido en los años 90 que suele estar asociado a la ciencia ficción, el cual se caracteriza principalmente por abordar el progreso tecnológico y por tener un tono gótico y decadente. este viene a su vez del *Weird Fiction* o “ficción extraña”, género de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (la misma época de Salustio) que mezclaba terror y ciencia ficción para generar miedo y asombro.

Análisis comparativo

Ya algunos investigadores han establecido comparaciones entre estos dos autores. Uno de ellos fue Jesús Sanoja Hernández, quien dijo:

El rigor lógico se estremece en los textos de Muñoz. Su imaginería enrevesada (todo al revés) está cargada de valores ausentes en Salustio, por acá la muerte oscura y por allá el delirio. Las de Muñoz son visiones mágicas, con palabras inusuales, inventadas en pleno conflicto poético, sin el trabajo artesanal que uno detecta en el creador exiliado (aunque diplomático de oficio), superviviente en una habitación parisiense. Muñoz lleva en sus hombros un peso de siglos, y trata de resistirlo, sin fugarse. Su poesía, por lo tanto, resulta tensional más que constructiva, y sus retorcimientos son los del poeta torturado dentro de Venezuela. Lo suyo es *en* (no *ex*) *claustración*. Sus vigiliadas parecen sueños, sus niveles semánticos, desplomes del idioma, cataclismos que hacen emerger materias y capas desconocidas de la palabra (p. 13).

Seguidamente, intentaremos establecer conexiones entre estas dos poéticas, subrayando sus puntos de confluencia y sus divergencias, entendiendo, como hemos visto, que ambas voces se erigen como pioneras o pilares de un corpus literario de incipiente configuración que es la poesía de ciencia ficción en Venezuela.

Entre las confluencias o similitudes de la obra de Otal Susi con la de Rafsol tenemos en primer lugar los neologismos. Ambos autores no tienen reparo al momento de crear palabras, de las cuales, en el caso de Otal Susi, parecen sugerir su significado dado el contexto del poema y responden a una necesidad sonora, a una musicalidad o al forzamiento de la rima, ejemplo:

del espiroquete que suda malade
y hago esa columna donde así se exhala:
Columna de Julio de mi Libertade!
(del poema *Laud Bismutale*, en *Antología...*, p. 118).

Sin embargo, en el caso de Rafsol suelen resultar más extraños o herméticos, pues parecen pertenecer a un contexto íntimo y personal, de los que uno podría suponer que pertenecen a una cultura de otro planeta; ejemplo:

Entré a la Akaralia
Entré a la Gubolia.
Y en el altar vi la forma del Farmakeón,
y la Piedra que no es Piedra
y vi los ojos de sus catetos
y las Siete Veíllas de su Onirio.
(del poema *En la Akaralia*, en *Obra...*, p. 206)

En segundo lugar, Otal Susi y Rafsol coinciden en lo especulativo, ya que ambos autores conjeturan sobre realidades que la humanidad no ha conocido para su momento. Otal Susi especula sobre una cura contra la sífilis. En ese momento el uso de penicilina no se había implementado, y podemos señalar que la vacuna para tal enfermedad aún no existe. En el caso de Rafsol, este elucubra sobre culturas intergalácticas y experiencias interplanetarias.

Ambos autores recurren a lo científico, aunque, está claro que no abordan las mismas áreas ni tienen los mismos intereses. La ciencia a la que se acerca Otal Susi, en *Trece sonetos con estrambote a Σ*, es la química o la farmacología, incluso la alquimia en tanto precursora de la química; mientras que para Rafsol son las matemáticas, sobre todo el número, las cifras ininteligibles e incluso la astronomía.

También coinciden ambos autores en invocar ciencias que no han dado respuesta a sus anhelos particulares: en el caso de Otal Susi y los *Trece sonetos con estrambote a Σ* se anhela la cura de la sífilis —no había tratamientos efectivos en ese entonces, pues la implementación de la penicilina fue posterior (1943)—; y en el caso de Rafsol, ese anhelo por cubrir las distancias siderales es algo con lo que la humanidad aún sueña; aunque tengamos a la sonda Voyager 1 en la constelación de Ofiuco, nuestra capacidad de viajar en cuerpo presente sigue siendo sumamente limitada.

La experimentación poética es una característica fundamental en ambos: no tienen límites ni restricciones creativas a la hora de hacer poesía; sin embargo, Otal Susi, como hemos podido ver en los comentarios de la crítica, mantiene un pie en las formas “clásicas”, lo cual no va en detrimento de su experimentación, mientras que Rafsol transgrede toda norma y formalidad. En tal sentido, nos presentan dos maneras o metodologías de la experimentación; una más contenida y otra más desbordada, respectivamente.

Lo hermético, también es otro punto de convergencia en ambos casos, dado el nivel de experimentación y el gusto por los neologismos se nos muestra evidente, aunque más dosificado en Otal Susi, quien, por trabajar una temática, permite hacer suposiciones en torno a un contexto por él establecido, mientras que, en Rafsol, ese hermetismo parece inescrutable, como si saliera de un profundo inconsciente o de una pulsión místico-sideral a la que difícilmente tenemos acceso.

En uno y otro, vemos un desmarcarse de sus contemporáneos; aunque hay influencias de las vanguardias, hablamos de obras que no están para corresponderse con los discursos literarios en auge o en desarrollo. Son propuestas personalísimas que los posicionan como voces exentas, extemporáneas, al margen de la tradición, sin dar la espalda a su tiempo.

Este desmarcarse nos conduce a otro punto de confluencia, y es que ambos autores apelan al abordaje de temáticas raras o inusuales. En el caso de Otaí Susi y sus *Trece sonetos con estrambote a Σ*, el tema es una enfermedad venérea, la sífilis, que, si bien hacía estragos para la época, era (y sigue siendo) un lugar raro e inusual en tanto tropo poético. En el caso de Rafsol y *El círculo de los tres soles*, la temática refiere a una matemática sideral y a un misticismo intergaláctico que se aleja de las luchas sociales, revolucionarias y políticas de la Venezuela en la que vivió el poeta. En su obra lo cósmico constituye un eje fundamental, un pilar en torno al cual pivota todo su discurso como si necesitara de las distancias astronómicas y de algo más allá de la cultura humana para que su voz poética pueda encontrar asidero.

El desenfado en ambas propuestas es realmente descomunal. Ambos autores se dan todas las licencias posibles, incluso las más inconcebibles, que tienen que ver con la estructura propia del lenguaje y su función comunicante. Se trata de un auténtico desenfado en el que la frescura, el atrevimiento y la libertad salen de paseo como si las normas del mundo estuvieran ahí para que ellos pudieran rehacerlas a su antojo.

Entre otras divergencias, podemos decir que Otaí Susi respeta la tradición, tiene aprecio por el soneto, la rima, la métrica, mientras que Rafsol es más propenso a demoler sin piedad este tipo de estructuras poéticas convencionales.

A manera de conclusión

Tras revisar estos dos discursos poéticos de alta experimentación con tendencia a lo cienciaficcional, resulta notable que la CF, en el contexto de ambos autores, no era considerada un género de prestigio dentro de la crítica literaria venezolana del siglo XX. La ciencia, por su lado, sí se posicionó y sigue permeando la cultura en todos sus niveles porque es parte del discurso de nuestra civilización signada por el positivismo y lo secular, que, quizá sin proponérselo, ha hecho de la ciencia el nuevo mito, y paradójicamente, sabemos que los mitos son narrativas con rasgos ficcionales. A tal espíritu epocal responden estas voces poéticas y sus discursos que vienen a formar parte de la modernidad. Son discursos muy influenciados por las vanguardias del siglo XX, pero que se nos presentan como casos raros en la historia de la poesía venezolana.

Este tipo de poéticas son difíciles de encajar en historiografías tradicionales, de allí que plantear una historiografía de la poesía de ciencia ficción venezolana tenga sentido, pues propuestas como las de Otaí Susi y Rafsol dejarían de estar en la periferia, relegadas a los márgenes, con poca visibilidad, para ser recuperadas desde

otra mirada y constituirse así en centros neurálgicos de poéticas “otras”, que nos hablan de una CF abarcante y compleja, política y filosófica, donde estas obras que antaño fueron desdeñadas por la historiografía y la crítica literaria oficial, puedan encontrar un lugar más adecuado en el que sus discursos sean debatidos, difundidos y disfrutados por la mayor cantidad de lectores posibles, más allá del nicho literario habitual, y puedan circular en otros ambientes como el de la ciencia ficción latinoamericana.

Referencias

- Acosta, Santiago. “Los poetas del desvarío, tensiones entre sentido y rostridad en la poesía venezolana del siglo XX.” *Investigaciones Literarias: Anuario*, IIL, n.º 18, vols. 1-2, pp. 87-102, 2010.
- Angulo, Luis Alberto. “FILVEN Carabobo: Salustio ('Otal Susi'), 2024.” *Ciudad Valencia*, 11 mayo 2024, <https://www.ciudadvalencia.com.ve/filven-carabobo-salustio-otal-susi-por-luis-alberto-angulo/>.
- Campos, Miguel Ángel. “Rafael José Muñoz: transparencia del caos.” *El Salmón: Revista de Poesía*, año 2, n.º 6, sep.-dic., 2009.
- González Rincones, Salustio (Otal Susi). *Antología Poética*. Caracas, Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 1994. N.º 120.
- González Rincones, Salustio (Otal Susi). *Obra (in)completa*. Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2023.
- González Rincones, Salustio (Otal Susi). *Textos escogidos*. Caracas, Banesco y Cyngular, 2025.
- Liscano, Juan. Dentro de Círculo de los tres soles. Preámbulo. Muñoz, *Obra poética...*, pp. VII-LXVI.
- Miranda, Julio. *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX, 1907-1996*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001.
- Montoya, Jesús. “Kiu Chibatsa o La Yerba Santa: Figuraciones de lo popular y lenguas inventadas en Salustio González Rincones.” 2018. *Poligramas*, poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/7510/10055.
- Montoya, Jesús, selector. “Respecto a Otal Susi.” *Poesía*, Universidad de Carabobo, 18 sep. 2019, <https://poesia.uc.edu.ve/respecto-a-otal-susi/>.
- Muñoz, Boris. “Rafael José Muñoz, un poeta en el eclipse.” *Prodavinci*, 16 nov. 2017, <https://prodavinci.com/rafael-jose-munoz-un-poeta-en-el-eclipse-1/>.

Muñoz, Rafael José (Rafsol). *Obra poética: Selección "Dentro del círculo de los 3 soles"*. Caracas, Ediciones Centauro, 1981.

Osorio-Amoretti, Omar. "Divergencias en el paradigma poético moderno en Venezuela: Transgeneridad, autoexotismo e historia en *La yerba santa* (1929), de Salustio González Rincones." *Trópico Absoluto: Revista de crítica, pensamiento e ideas*, 30 mayo 2025, <https://tropicoabsoluto.com/2025/05/30/divergencias-en-el-paradigma-poetico-moderno-en-venezuela-transgeneridad-autoexotismo-e-historia-en-la-yerba-santa-1929-de-salustio-gonzalez-rincones/>.

Pinto, Víctor Manuel. "Salustio, el morbo profano." Montoya, selector, "Respecto a Otal Susi." Fragmento de V. M. Pinto publicado originalmente en *Poesía*, 2017.

Quijada Struve, Lorena. "González Rincones, S. (1922): *Trece sonetos con estrambote a Sigma*. París: Imp. Aristique Lux." Montoya, selector, "Respecto a Otal Susi." Fragmento de L. Quijada Struve publicado originalmente en *Investigaciones Literarias*, anuario IIL, n.º 23, ene.-jun., 2015.

Rojas Ajmad, Diego. "Los raros de la literatura venezolana." *Correo del Caroní*, 23 feb. 2019, <https://correodelcaroni.com/opinion/los-raros-de-la-literatura-venezolana/>.

Sanoja Hernández, Jesús. Prólogo. González Rincones, *Antología...*, pp. 7-59.

Solache, María Cristina. "Salustio González Rincones: El silencio delgado de la tenaz acequia se moja al sol." *El Verano de los Tamarindos*, 10 ago. 2017, <https://mariasolache.wordpress.com/2017/08/10/salustio-gonzalez-rincones/>.

Yáñez, Jaime. "Consideraciones en torno a Salustio González Rincones y la exploración." *Cantera*, 12 jun. 2014, <https://revistacantera.com/consideraciones-en-torno-salustio-gonzalez-rincones-y-la-exploracion/>.

Yusti, Carlos. "Rafael José Muñoz y sus visiones entre los lunares del vidrio." *El Diente Roto: Literatura venezolana de hoy y de siempre*, 15 ago. 2022, <https://eldienteroto.org/wp49/rafael-jose-munoz/>.

Zambrano, Gregory. *Una poética de la enfermedad: Salustio González Rincones y sus Trece sonetos con estrambote a Σ*. México, Ediciones Fin de Siglo, 2000.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

Rafael Cadenas: ontología poética (un estudio interdisciplinario)

Rafael Cadenas: poetic ontology (an interdisciplinary study)

Rafael Cadenas : ontologie poétique (une étude interdisciplinaire)

Julio César González¹

Universidad de Los Andes, Facultad de Arte, Mérida, Venezuela

Julioinvestigacionser@gmail.com

Recibido 01-02-2026

Aprobado 12-03-2026

Resumen: Este estudio examina la obra poética y ensayística de Rafael Cadenas a partir de una hipótesis central: su escritura constituye una indagación ontológica expresada en forma poética. El problema que orienta la investigación se formula en estos términos: determinar si la razón de ser que el propio autor atribuye a ciertas obras literarias, esto es, la posibilidad de establecer una nueva relación entre el ser humano y la realidad, funda también su producción poética. La metodología utilizada es el análisis fenomenológico y hermenéutico, con un enfoque interdisciplinario. El corpus estudiado incluye algunas de sus primeras obras publicadas, otras posteriores, y las últimas. Los resultados, por su parte, muestran una dilución del centro identitario del yo poético en favor de una voz lírica que privilegia la atención y el descentramiento. Ambos fenómenos formales se corresponden con una ontología que concibe la realidad como totalidad no escindida por la dicotomía sujeto-objeto. Se concluye que la poesía de Cadenas no solo tematiza una investigación en el hecho de vivir, sino que la erige como forma de vida, configurando una poética en la que forma y experiencia resultan inseparables.

Palabras claves: poesía; ontología; Rafael Cadenas; literatura venezolana.

1. Profesor agregado de la Universidad de Los Andes (ULA). Investigador interdisciplinario e intermedial. Licenciado en Letras por la ULA. Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Poeta, narrador y ensayista. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2399-4501>



¿Cómo citar?

González, J. "Rafael Cadenas: ontología poética (un estudio interdisciplinario)". *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 313-324.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This study examines the poetry and essays of Rafael Cadenas on the basis of a central claim: his writing constitutes an ontological inquiry articulated through poetic form. The guiding problem is to determine whether the ontological ground he attributes to certain literary works — namely, the possibility of establishing a new relation between the human being and reality — also underlies his own poetic production. The methodology combines phenomenological and hermeneutic analysis within an interdisciplinary framework. The corpus encompasses selected early works, subsequent publications, and his most recent texts. The findings indicate a gradual dissolution of the identitary center of the poetic self in favor of a lyric voice that privileges attention and decentering. These formal transformations correspond to an ontology that conceives reality as a totality not divided by the subject-object dichotomy. Cadenas's poetry does not merely thematize an inquiry into the fact of living; it advances it as a mode of being, shaping a poetics in which form and experience are inseparable.

Keywords: poetry; ontology; Rafael Cadenas; Venezuelan literature.

Résumé : Cette étude examine l'œuvre poétique et essayistique de Rafael Cadenas à partir d'une hypothèse centrale : son écriture constitue une investigation ontologique articulée sous une forme poétique. La problématique qui oriente la recherche se formule ainsi : il s'agit de déterminer si la raison d'être que l'auteur attribue lui-même à certaines œuvres littéraires — à savoir, la possibilité d'instaurer un rapport inédit entre l'être humain et la réalité — sous-tend également sa propre production poétique. La méthodologie retenue associe l'analyse phénoménologique et herméneutique au sein d'une approche interdisciplinaire. Le corpus étudié englobe une sélection de ses premières œuvres, des ouvrages ultérieurs, ainsi que ses textes les plus récents. Les résultats démontrent une dissolution du centre identitaire du moi poétique au profit d'une voix lyrique qui privilégie l'attention et le décentrement. Ces phénomènes formels font écho à une ontologie qui conçoit la réalité comme une totalité non scindée par la dichotomie sujet-objet. Il en ressort que la poésie de Cadenas ne se limite pas à thématiser une interrogation sur le fait d'exister, mais qu'elle l'érige en mode de vie, configurant ainsi une poétique où la forme et l'expérience s'avèrent indissociables.

Mots-clés : poésie; ontologie ; Rafael Cadenas ; littérature vénézuélienne.

Tu poesía se erige
en medio de la inatención
que nos reduce.

CADENAS, *A Rilke, variaciones*.

Introducción

Hace unos treinta años conocí la obra del poeta Rafael Cadenas. Fue en un seminario que dictaba el también poeta Ángel Eduardo Acevedo en la Escuela de Letras de la Universidad de Los Andes. Entonces estudiábamos sus *Falsas maniobras* (1966). A partir de ese momento me di a leer con atención sus libros publicados hasta la fecha, con excepción de *Los cuadernos del destierro* (1960), en los que me fue imposible habitar. Mientras que en *Memorial* (1977), *Intemperie* (1977) y *Amante* (1983) me detuve y alojé largo tiempo. De sus ensayos preferí *Realidad y literatura* (1979) a *En torno al lenguaje* (1985). Pero ahora sé valorarlos en su intención compensatoria. También comencé a leer los autores que yo iba registrando y que él frecuentaba: Whitman, D. H. Lawrence, Rilke, Keats, Hesse, D. T. Suzuki, Krishnamurti; estos dos últimos, *paraliterarios*. Y a medida que iban apareciendo nuevas obras suyas: *Gestiones* (1992), *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la Mística* (1995), entre otras, iba yo comprando sus libros y estudiándolos.

Pronto caí en cuenta de que la forma en que Cadenas leía a los autores y temas que le interesaban — que para entonces eran también los míos — podía ser empleada para “leer” su propia obra. Así regresé a *Realidad y literatura* y este párrafo alcanzó un nuevo significado, uno más profundo:

Ciertas obras literarias se nutren de una experiencia inicial, primigenia, básica, y el lector ha de recorrer el camino en sentido contrario, desde ellas a la experiencia, de manera que siempre se desemboca en la vida, realizándose así un trayecto revelador (Cadenas, *Obra entera*, p. 467).

En ese momento se formularon en mí las primeras interrogantes de investigación sobre la obra de Rafael Cadenas, preguntas cuya potencia no ha cesado, y que han ido obteniendo respuestas parciales: ¿Cuál es esa “experiencia inicial, primigenia, básica” de la cual se nutren las obras literarias que menciona Cadenas? Y ¿su obra está alimentada por esa vivencia?

En la presentación del programa de la asignatura “Literatura y vida”, que el poeta comenzó a dictar en la UCV, bastante antes de publicar *Realidad y Literatura*, ya está presente la misma idea:

El curso girará en torno al examen y discusión de la vida como realidad primordial, a la desconexión entre esta y el hombre que vive en sus propias proyecciones y a su posibilidad de ponerse en contacto directamente con las cosas, con sus semejantes y consigo mismo. Tocaré el tema de la literatura tal como ha sido hasta ahora, máxima expresión de subjetividad, aun en las obras llamadas realistas, y la contrapartida de este planteamiento: ¿puede la literatura ser el registro de una nueva relación entre el hombre y el universo? (Cadenas, *Programa*, p. 1).

De esta manera, me vi leyendo a Cadenas como Cadenas leía a Molinos o a Whitman, por una parte, y por la otra, me encontré buscando lo que él había percibido en Krishnamurti, el Zen o los filósofos taoístas. Al tiempo que añadía una nueva pregunta a mi investigación: ¿La obra de Cadenas registra esa “nueva relación entre el hombre y el universo”?

Los títulos de sus poemarios sugerían que, en efecto, su poesía señala el camino que guía hacia esa relación. Veo en estas frases la descripción de las estaciones de la ruta que señala un mapa, y no simplemente los nombres de alguna de sus obras: *Cuadernos del destierro*, *Falsas maniobras*, *Memorial*, *Intemperie*, *Amante*, *Gestiones*.

Tesis por defender

Lo común a las obras antes mencionadas puede abreviarse en este fragmento crítico de Luis Miguel Isava: “Lo que él busca [Cadenas], en el pensamiento —occidental u oriental, filosófico o teológico— es la expresión de sus constataciones, de su irrenunciable afirmación de la realidad, de lo que es” (Isava, p. 13).

Los estudios de Cadenas sobre la realidad, “lo que es”, han sido llamados por él mismo “investigación en el hecho de vivir”, o “indagación ontológica” (Cadenas, *Entrevistas*, p. 33). Y es en este sentido (hacia esta dimensión semántica) que apunta el título del artículo, pues quiero mostrar que la poesía de Cadenas es ontológica o, si se prefiere, que su indagación ontológica está expresada en forma poética: “hay poesía como realización artística y como manera de ser” (Cadenas, *Entrevistas*, p. 29). En este sentido, la ontología del poeta va determinando la evolución formal, estética, de su poesía, al tiempo que su creación poética da cuenta de aquella investigación en el vivir.

Argumentación: la ontología para Cadenas

“Lo ordinario se transfigura, se vuelve lo que ya es —extraordinario— cuando nos damos cuenta de que pertenece a un todo que el pensamiento no puede abordar” (Cadenas, *Dichos*, p. 99). Este *dicho* resume y aquilata lo que Cadenas entiende por ontología cuando intenta ponerle nombre a su trabajo de escritor. Y es que para el poeta el Ser juega a manifestarse entre los entes, siendo la observación atenta y sostenida, su registro corporal, lo que hace que estos se muestren con el brillo de aquél.

Como en este fragmento de Manhae: “Buda, el extraordinario, al principio fue un hombre ordinario”, que Cadenas contesta así: “No olvides que después de su despertar / volvió a serlo, pero en plena consciencia” (*Contestaciones*, p. 52).

Es esta vivencia de la realidad, este estar atento, inmerso en el continuo tempo-espacial, lo que constituye la “experiencia inicial, primigenia, básica” que en *Realidad y literatura* se señala como constitutiva de ciertas obras literarias, y que, a medida que la obra del poeta se va acendrando, aparece también, y gradualmente, en sus poemas. Escuchemos algunos de sus últimos versos publicados:

Basho no habría oído zambullirse
la rana y hacer ruido en el agua
sin el permiso del indecible Tao (*En torno a Basho y otros asuntos*, p. 19).

Este fragmento nos conduce a esa experiencia primigenia que es expresada en el famoso haiku del juglar japonés y que Cadenas revive para sus lectores. En los siguientes tercetos va más a fondo:

El Tao lo que hizo fue jugar
con Basho, la rana y el agua
para facilitarle al poeta el gran hallazgo.

[...]

El viento lo lleva
no hace resistencia
y pierde su ilusorio yo

[...]

La rana estuvo esperando a Basho
tal vez ella sabía

cuán atento era el juglar errante (*En torno a Basho y otros asuntos*, pp. 20-21).

En estos versos queda enunciada la condición necesaria para vivenciar la realidad (esa experiencia básica que se menciona en el ensayo citado), es decir, para ser, debe producirse antes un descentramiento de la identidad, una desidentificación del yo, pasar de una condición activa a una más bien receptiva. Entonces la realidad, la experiencia fundamental de la vida, no puede conocerse mientras exista un centro identitario que se divida a sí mismo de la realidad, creando de este modo la dicotomía sujeto-objeto y su correlativa polaridad figura-fondo.

Problema que ha estado en el campo de atención del budismo antes que la física cuántica y la psicología Gestalt dieran con él, y que el taoísmo resuelve en su cosmovisión dialéctica de la Realidad.²

Tesis derivada: aproximación a una poética de la austeridad

Esbozada gruesamente su ontología, digamos ahora que existen dos momentos en la expresividad poética de nuestro autor, uno existencialista y otro metaexistencialista; uno que refiere las complejidades del yo (esa entidad condicionada y falsamente autoexistente que se ha erigido en identidad) y otro que muestra lo que va ocurriendo cuando el yo se va diluyendo, esto es, cuando lo incondicionado se devela espontáneamente, cuando se llega a ser nadie. Cadenas lo afirma de este modo:

Creo que todas las vías negativas tienen que ver con esta posibilidad [...] un callar de la cultura, para que nazca lo prístino [...]. Desde Nagarjuna hasta Krishnamurti, desde Eckhart hasta Molinos. Aquellos hablan de vacío o ausencia de pensamientos, éstos de alma o suspensión de facultades, pero apuntan a restablecer contacto con una fuente que no es personal (Cadenas, *Entrevistas*, p. 44).

En otro momento (González, p. 99), ya advertía que esta "indagación en el vivir" se traduce en dos fenómenos formales determinantes dentro de la producción de Rafael Cadenas.

En primer término, asistimos a un progresivo adelgazamiento de la escritura. La arquitectura verbal de Cadenas experimenta una depuración radical de sus recursos retóricos: desde la densidad barroca y abigarrada que caracteriza a *Los cuadernos del destierro*, el discurso transita hacia la sencillez cotidiana y marginal presente en *Gestiones*, alcanzando finalmente la desnudez del verso puro en *En torno a Basho y otros asuntos*. Esta evolución es perceptible incluso visualmente: al recorrer

2. Un dato importante de referir: el Zen, el taoísmo y la física cuántica son lecturas que convergen en la ontología poética de Rafael Cadenas.

su *Obra entera*, se hace evidente una gradual conquista del espacio en blanco. Esta ganancia de silencio en la página no es un recurso azaroso, sino el correlato estético de una búsqueda ontológica que se concreta en la medida en que el texto se despoja de artificios.

En segundo lugar, se observa una dilución de la primera persona del singular en favor de déicticos que aluden a la identidad de forma desplazada. Si en los inicios de su trayectoria el pronombre en primera persona irrumpía con una fuerza febril, en su etapa de madurez este centro identitario cede su lugar. Como se aprecia en el poema "Atención", de *Gestiones*:

Percibir
afuera,
adentro,
en vaivén,
volverse registrador
— como si un desconocido
nos hubiera encargado
un informe —
es vivir
de amanuense asombrado (Cadenas, *Obra entera*, p. 410).

Vemos como el sujeto lírico se transmuta en un "amanuense asombrado", un registrador impersonal que se limita a percibir el vaivén de lo real. En este punto, la poesía de Cadenas se torna, como bien señaló el jurado del premio García Lorca, en una expresión "deliberadamente marginal y muy callada" (Codina, p. 1), donde la Realidad, al ganar espacio interior, desplaza la soberanía del yo.

Conclusión: "Lo ordinario es lo extraordinario, pero a otra luz"

Luego de tantos años de haber comenzado a leer la obra de Cadenas, siento que todos los acercamientos intentados para dar cuenta de ella, solo señalan algún rasgo que, si bien pudiera ser pertinente, al enfatizarlo hace que se pierda la imagen completa de su poética. Y no puede ser de otro modo, pues su propuesta ontológica y la poética que de ella deviene, desde su comienzo hasta el presente, apunta a una experiencia esencial que es sumamente difícil de traducir en palabras.

No obstante, y tras haber recorrido estos diversos estadios que configuran la escritura de Rafael Cadenas, me dispongo a responder a las preguntas que guiaron esta investigación.

Se había planteado la pregunta: cuál es esa “experiencia inicial, primigenia, básica” de la cual se nutren ciertas obras literarias; también se preguntó si la obra de nuestro autor está genuinamente alimentada por esa vivencia, y si acaso su poesía registra aquella “nueva relación entre el hombre y el universo” que él mismo postula como horizonte ético y estético.

En Cadenas, la ontología no opera como leitmotiv de su obra, sino como una manera de ser en la cual la indagación en el vivir y su devenir estético son, en última instancia, dimensiones inseparables de un mismo hecho.

Para comprender la naturaleza de esta experiencia inicial, es menester detenernos en el problema de la conciencia como despliegue *eseral*, pues esta constituye el núcleo latente de su ensayística y su poesía. Como bien ha observado Jorge Saucedo en su valioso estudio: “Pertinencia de una pregunta de Rafael Cadenas”, en donde, al examinar el ensayo *Realidad y literatura*, afirma que el verdadero centro de la preocupación del poeta no es la literatura en sí misma, entendida como ejercicio formal, sino el grado en que los seres humanos logramos ser más conscientes de lo real (p. 245). La experiencia primigenia a la que alude Cadenas es, en rigor, un “estado de conciencia en el que hay una gran receptividad de los estímulos externos, sin interferencia del pensamiento” (p. 246).

Y es que nuestra civilización occidental ha edificado su cultura sobre el privilegio desmesurado de la abstracción, levantando un muro entre el sujeto y el esplendor vibrante de las cosas. En efecto, se nos ha condicionado para observar el mundo no con los sentidos (habitación del ser en el mundo fenoménico), sino con el intelecto, transformando el asombro del existir en una red de categorías eidéticas.

Al privilegiar excesivamente el pensamiento, el hombre moderno padece una ceguera ontológica: mira la realidad del mundo y, en lugar de percibir el misterio de su simple estar ahí, se estrella contra las palabras que describen esa vivencia primordial (Saucedo, p. 247).

Es frente a este desconcierto radical donde la obra de Cadenas interviene, no para proponer una estrategia más de lectura, sino para testimoniar esa vivencia incondicionada, aquella que antecede al pensamiento y que nos sitúa, desnudos, ante el milagro de lo cotidiano.

La respuesta a la otra interrogante planteada —si la obra de Cadenas está alimentada por esta vivencia— se manifiesta a lo largo de toda su trayectoria escritural, mostrando que su poesía puede ser leída como el registro de este retorno a la realidad. Pero solo cuando el centro identitario claudica, cuando el sujeto abandona su pretensión de dominio y se asume como una nada receptiva, la dicotomía se disuelve y la realidad se muestra en su esplendor inescrutable, tal como lo refiere Cadenas en *Memorial*:

Sé
 que si no llego a ser nadie
 habré perdido mi vida (*Obra entera*, p. 249).

Esta necesidad básica de que el *contra ser* ocupe su lugar para dejar que el ser auténtico hable a través de los entes y las cosas, determina la evolución estética y formal del poeta. Si en sus inicios, como advertimos en *Los cuadernos del destierro*, la voz poética aún operaba bajo el peso de un barroquismo denso, de una enumeración febril donde la marca de primera persona intentaba compensar la pérdida del rostro auténtico mediante la saturación del lenguaje, su madurez evidencia una depuración radical.

De este modo, como testimonia el poeta en *Gestiones*, asistimos a una ascesis progresiva de la escritura, una poética austera donde la escritura se despoja de cualquier artificio retórico: "Soy apenas un hombre que trata de respirar por los poros del lenguaje" (*Obra entera*, p. 420).

En este orden, Cadenas rechaza la concepción de la literatura como un fin en sí mismo, apartándose del poema como objeto de arte para concebirlo como un elemento vital, en la dimensión opuesta de aquellos creadores que rinden culto a la palabra, convirtiendo el texto en un recinto hermético o en un monumento a la distracción frívola, así lo manifiesta nuestro autor en *Anotaciones*: "Estoy lejos del poema como cosa de arte (Kunst Ding) que a veces se asemeja a un artilugio. Me interesa más expresarme que componer [...]. Me llama la prosa, o mejor, el apunte, el fragmento, el jirón" (*Obra entera*, p. 547).

La palabra, en su poesía, no busca seducir ni entretener al lector en la red de la ideación; busca, por el contrario, sacudirlo, desnudarlo, dejarlo inerme frente al misterio vibrante de la vida: "La poesía tiene que ver esencialmente con la vida, con ese hecho inefable, y es extraña como ella que siendo lo más inmediato o sin distancia, pues la somos, es también lo menos nuestro [...]. En la poesía se ha de sentir el sabor de eso que, siendo lo más presente, no conocemos" (*Obra entera*, p. 537).

Es en esta confluencia entre la renuncia al yo y el despojo del artificio verbal donde se encuentra la respuesta afirmativa, aunque no definitiva, a la tercera pregunta: la obra de Cadenas sí registra y funda una nueva relación entre el ser humano y el universo. De este modo lo propone su texto "Ars poetica", del libro *Intemperie*.

Que cada palabra lleve lo que dice. Que sea como el temblor que la sostiene.
Que se mantenga como un latido.

No he de proferir adornada falsedad ni poner tinta dudosa ni añadir brillos a lo que es. Esto me obliga a oírme. Pero estamos aquí para decir verdad. Seamos reales. Quiero exactitudes aterradoras. Tiemblo cuando creo que me falsifico. Debo llevar en peso mis palabras. Me poseen tanto como yo a ellas.

Si no veo bien, dime tú, tú que me conoces, mi mentira, señálame la impostura, restriégame la estafa. Te lo agradeceré, en serio. Enloquezco por corresponderme. Sé mi ojo, espérame en la noche y divísame, escrúrame, sacúdeme (*Obra entera*, p.157).

La poesía, tal como se revela en esta obra, se asume como ritual de purificación que, a semejanza de las tradiciones visionarias del budismo Zen y del taoísmo, procede por vaciamiento. No hay aquí una doctrina que aprender ni un dogma que defender, sino una práctica incesante de desidentificación, autenticidad y atención consciente. El poema es un *respiradero*, un ejercicio de limpieza que persigue el instante prístino en el cual el sujeto y el mundo coinciden en el puro acontecimiento de ser.

Toda esta indagación en el vivir, esta ontología que tiene en el verbo poético su forma de expresarse, conduce a una certidumbre que se aparta diametralmente de la tradición discursiva de Occidente. El fin último de esta literatura no es erigir mundos verbales paralelos, sino devolvernos, lavados e inermes, al mundo tangible del que nos habíamos exiliado. La obra de Cadenas nos enseña que el lenguaje se debe paradójicamente al silencio, ámbito en el que se gesta el poema:

Flor

el que te mira en este instante

se aparta

para hacerte sitio (*Cadenas, En torno a Basho y otros asuntos*, p. 75).

Referencias

- Acevedo, Ángel. Entrevista grabada a Rafael Cadenas. Enero, 2002.
- Bravo, Víctor. "Ética y estética en Rafael Cadenas." *Actual investigación*, vol. 1, núm. 42, 2010, pp. 107-113.
- Cadenas, Rafael. *Contestaciones*. Fundación para la Cultura Urbana, 2018.
- Cadenas, Rafael. *Obra entera: Poesía y prosa*. 2000. Ed. electrónica, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Cadenas, Rafael. *Dichos*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Dirección de Cultura y Extensión, 2010.
- Cadenas, Rafael. *En torno a Basho y otros asuntos*. Pretexto, 2016.
- Cadenas, Rafael. *Entrevistas*. Ediciones La Oruga Luminosa, 2000.
- Cadenas, Rafael. *Los cuadernos del destierro*. Fundarte, 1979.
- Cadenas, Rafael. *Obra entera*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Cadenas, Rafael. Programa de la asignatura Literatura y Vida. Universidad Central de Venezuela, s.f.
- Cadenas, Rafael. *Sobre abierto*. Pretexto, 2012.
- Cleary, Thomas. *La esencia del Zen*. Traducción de David González Raga, Kairós, 1991.
- Codina, Esperanza. "El venezolano Rafael Cadenas, XII premio de poesía García Lorca." *El País*, 14 oct. 2015, https://elpais.com/cultura/2015/10/13/actualidad/1444734051_347161.html. Acceso 26 ago. 2017.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. "Introducción: rizoma." *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 9-32.
- Dijk, T. A. van *Discourse Studies: A Muldisciplinary Introduction*. Sage, 1997.
- Frankl, Viktor. *Psicoanálisis y existencialismo*. Traducción de Carlos María de Castro, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Freud, Sigmund. *Esquema del Psicoanálisis*. Traducción de Ludovico Rosenthal, Editorial Paidós, 1966.

- Gadamer, Hans-Georg. *Arte y verdad de la palabra*. Traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, 2012.
- Gadamer, Hans-Georg. *Poema y diálogo*. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro, Gedisa, 2016.
- González, Julio. "Psicología poética, de la crisis existencial a la búsqueda transpersonal: un plano general de la poesía de Rafael Cadenas." *Contexto: Revista de Estudios Literarios*, vol. 24, núm. 25, 2020, pp. 94-101.
- González, Julio. "Rafael Cadenas: ontología poética." *Encuentro de Filosofía y Poesía "Ars Poetica"*, Universidad de Los Andes, Facultad de Humanidades y Educación, Departamento de filosofía, marzo 2023.
- Heidegger, Martín. *Ser y tiempo*. Traducción de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Trotta, 2009.
- Hill, Rowena. "Traducir a Cadenas." *Actual investigación*, núm. 1, 2010, pp. 115-131.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Isava, Luis Miguel. *Voz de amante: Estudio sobre la poesía de Rafael Cadenas*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1990.
- Jung, Carl. *El hombre y sus símbolos*. Traducción de Luis Escolar Bareño, Paidós, 1995.
- Saucedo, Jorge. "Pertinencia de una pregunta de Rafael Cadenas." *Humanitas*, vol. 3, n.º 37, 2010, pp. 245-250.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Editorial Trotta, 2008.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

La naturaleza caída y los clichés parafílicos del modernismo literario hispanoamericano

The fallen nature and paraphilic clichés of Hispanic American literary Modernism

Nature déchue et les clichés paraphiliques du Modernisme littéraire hispano-américain

Laura Uzcátegui¹

Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela

ulaurabeatriz@gmail.com

Recibido 15-01-2026

Aprobado 04-03-2026

Resumen: Este trabajo es el resultado de una videoconferencia presentada durante la jornada literaria *Modernismo hispanoamericano y el campo cultural*, llevada a cabo por la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (Universidad de Los Andes, núcleo Táchira), y la Fundación Cultural Bordes. En él se problematiza la formación del cliché literario de la naturaleza, con el propósito de mostrar cómo el modernismo subvierte su significado previsible. El análisis demuestra cómo este movimiento entrecruza dicho cliché con el darwinismo fraseológico de la época y el mito bíblico de la caída, configurando una estructura profunda donde la matriz “naturaleza” se actualiza para incorporar las tesis del instinto sexual y la degeneración.

Palabras claves: naturaleza caída; modernismo; darwinismo; degeneración; parafilia.

1. Doctora en Letras por la Universidad de Los Andes (Venezuela). Licenciada en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana. Profesora agregada de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes y miembro de planta del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, de la misma universidad. En sus estudios se ha especializado en el área de la literatura del siglo XIX: en el modernismo y el estudio de revistas literarias. Cuenta con artículos publicados en revistas indizadas nacionales e internacionales. Autora de *Sinuosidades modernistas: Leer las revistas literarias desde la intermedialidad* (2025) y *Lacras de entresiglo: Antología de las parafilias del decadentismo hispanoamericano* (2025). Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0009-1571-8836>



¿Cómo citar?

Uzcátegui, L. “La naturaleza caída y los clichés parafílicos
del modernismo literario hispanoamericano”.
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 326-342.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This work is the result of a videoconference presented during the literary conference “Hispanic American Modernism and the Cultural Field,” organized by the Master's Program in Latin American and Caribbean Literature (University of Los Andes, Táchira campus) and the Bordes Cultural Foundation. It examines the formation of the literary cliché of nature, aiming to demonstrate how Modernism subverts its predictable meaning. The analysis shows how this movement intertwines this cliché with the phraseological Darwinism of the time and the biblical myth of the Fall, configuring a profound structure where the matrix of “nature” is updated to incorporate the theses of sexual instinct and degeneration.

Keywords: fallen nature; Modernism; Darwinism; degeneration; paraphilia.

Résumé : Cet article est issu d'une visioconférence présentée lors du colloque littéraire « Le Modernisme hispano-américain et champ culturel », organisé par le Master de littérature latino-américaine et caribéenne de l'Université des Andes, Táchira, et la Fondation Culturelle Bordes. Il examine la formation du cliché littéraire de la nature, afin de démontrer comment le modernisme en subvertit le sens attendu. L'analyse montre comment ce mouvement entremêle ce cliché avec le darwinisme phraséologique de l'époque et le mythe biblique de la Chute, configurant une structure profonde où la matrice de la « nature » est actualisée pour intégrer les thèses de l'instinct sexuel et de la dégénérescence.

Mots-clés : nature déchue ; modernisme ; darwinisme ; dégénérescence ; paraphilie.

Al principio de esta lectura me gustaría redimensionar algunos aspectos que me parecen fundamentales cuando se habla del modernismo. El primero de ellos está relacionado con su nombre y cronología. El siguiente, con su reproducibilidad, es decir, la manera en que se difunde la literatura modernista en el continente, los mecanismos de publicación que esta toma, emplea y transforma para sí, en un contexto en el que la opinión pública se va volviendo cada vez más masiva, y el rol de los agentes culturales propone un reparto de lo sensible que termina modificando la política literaria nacional.

Por mucho que las preguntas qué entendemos por modernismo y cuánto dura el modernismo puedan parecer un par de problemas explícitos en todo manual o antología más o menos actual, la necesidad de repasar usos, fechas y soportes de publicación es una labor crítica que va más allá de la obligación didáctica (sin desmedro de la segunda), pues permite reafirmar el carácter amplio del término “modernismo” al tiempo en que se construye su historia, tomando en consideración

sus variantes denominativas a nivel mundial, y sus cualidades múltiples o transmutables, por no decir contradictorias.

Al publicar Rubén Darío en 1890 el “Fotgrabado” sobre Ricardo Palma, no solo identifica una manifestación literaria que está transitando de una preceptiva del arte hacia actitudes que él califica de flexibles y aéreas. La importancia de esta necrología radica, además, en la relación que guarda este “espíritu nuevo” con una tradición de “orfebres” de la lengua, de “anticuarios de frases y refranes” (p. 69). El parentesco describe una escritura cabalgando lo castizo y lo cosmopolita para posicionarse en el *entrelugar*. Esta postura se refuerza en otros escritos programáticos del mismo Darío como: el manifiesto de *Revista de América* (1894), las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* (1896), *Los colores del estandarte*, y la “Historia de mis libros”: *Azul...* (1913). En todos estos textos se van depositando, a cuentagotas, una serie de palabras que vienen siendo comunes al campo literario hispanoamericano desde 1875. Se habla de “cruzamientos” literarios, de “quintaesencia”, de literaturas “liliales”, “cloróticas”, “delicuescentes”, del libro como “poción”, y el “alambique” del autor, etc.

Muy a tono con el cientificismo decimonónico, dichas palabras irán configurando nuevas etiquetas que se resisten a formar una unidad semántica definitiva sobre el movimiento, acorde al esquema de escuela literaria. Por cinco décadas, el modernismo hará uso de las más variadas máscaras² y convivirá con distintos *ismos* —romanticismo, realismo, naturalismo, impresionismo—, cuestionando duramente la creencia sobre la función mimética del arte, y sentando las bases para la eclosión de las vanguardias. Entre los modernistas, la literatura no describe una realidad objetiva, sino sugiere una experiencia completamente artificial valiéndose de materiales gráficos, de imágenes no convencionales, de gestos y aromas que se pueden cortar y pegar del archivo ecléctico de la historia cultural, para reinventar.

Michael Riffaterre nos recuerda la importancia de los clichés y estereotipos literarios, sobre todo en lo que refiere al nivel de la percepción. Para él, estos elementos —presentes en todas partes y usualmente dejados de lado por la crítica que se exalta ante la novedad— pueden llegar a generar verdaderas agramaticalidades cuando su uso se enrarece; es decir, cuando se subvierte el significado previsible y prefabricado que estos condensan o desplazan (p. 14).

Para Riffaterre, los clichés son “vestigios de fórmulas afortunadas proferidas por primera vez hace mucho tiempo, siempre conteniendo tropos y, por ende, llenos

2. Ver el capítulo III: “La guardarropía histórica de la sociedad burguesa”, en *Las máscaras democráticas del modernismo*, de Ángel Rama (pp. 79-105).

de una potencia estilística en barbecho, por así decirlo" (p. 26). Por tanto, cuando estos se introducen en el complejo verbal del texto literario, activan un conjunto de representaciones casi cristalizadas en la cultura. Los estereotipos, por su parte, son bisagras hacia representaciones imaginarias que gozan también de cierto prestigio, "a menudo investidas de un estatus literario" (p. 30). Ambos forman parte de lo que el semiótico denomina *sistema descriptivo*, el cual constituye el material para edificar el *hipograma*: cadena de signos que subyace en el texto verbalizado y que puede extenderse más allá de las palabras, oraciones o fragmentos descriptivos percibidos comúnmente por el lector como citas o huellas intertextuales. Así, los clichés y estereotipos conforman un sistema que desplaza al referente de una palabra nuclear (tomemos, por ejemplo, "naturaleza") para conducirnos hacia un complejo verbal oculto, conectado a una auténtica mitología familiar.

Siguiendo con mi ejemplo, la verticalidad del sentido, asociada a las definiciones del diccionario, puede desvanecerse para convertirse en signo literario. La naturaleza puede constituir un modelo ideal para el lector, en el que su sistema descriptivo estará formado, en primera instancia, por hojas, líneas verticales que figuran árboles, colores o ausencia de estos -dependiendo de la estación-, aire, rumores de agua, etc. Y este, sin duda, sería el sistema descriptivo que se pondría en marcha en una lectura lineal, o heurística — como la llama Riffaterre —, en la que se mantendría el velo de la ilusión referencial si los clichés y estereotipos nos conectaran solamente con una mitología unívoca. Pero nada más lejano a lo que hace la literatura. Las alusiones a la naturaleza, como regalo de Dios, lo auténticamente puro, fuerza regeneradora o destructiva, madre y refugio o medio que rodea, pueden variar en función de la mitología específica que se interponga entre el complejo verbal del texto y el referente. En otras palabras, cuando los clichés y estereotipos pasan a funcionar como una pieza del rompecabezas del *hipograma*, el lector puede identificar anomalías que rompen con la mimesis superficial y lo trasladan a campos de sentidos nuevos. Veamos cómo funciona esto desde uno de los *topoi* más recurrentes de la naturaleza, el *beatus ille*.

En el epodo II de Horacio se representa una imagen de la naturaleza rústica que, sin embargo, se ha leído tradicionalmente como ambigua por el tono enfático de sus descripciones acumulativas, como si el poeta quisiera definir, indirectamente, todo lo opuesto a "la felicidad" (pp. 386-393). En palabras de Riffaterre, diríamos que el sistema de referencias del poema figura con tanto detalle las variantes de la matriz (naturaleza), que la descripción deja colar el negativo de la significación: la vida rústica es demasiado rústica para ser feliz. Esto no evitó que el poema de Horacio alimentara, junto al *locus amoenus* (en Virgilio), toda la poesía bucólica venidera, y fijara un estereotipo de la naturaleza, con el que los escritores, en distintas épocas y,

desde distintas perspectivas estéticas, jugarían, formulando, incluso, teorías como la del “estado natural” (Rousseau) y “el retorno a la naturaleza”, como puede percibirse en Wordsworth, Byron y Caspar David Friedrich.

El juego es posible gracias a que, en la literatura, los textos proporcionan a los lectores marcos de referencia particulares en los que este se ve forzado a buscar la significación. Dichos marcos aparecen gracias a “los efectos recíprocos” que las palabras producen “las unas sobre las otras”. Esto explica por qué el rumor de la naturaleza podrá ser en Baudelaire metonimia de la actividad industriosa de la ciudad (pp. 300-305), o las columnas de árboles naturales se ven como una sucesión fatigosa de reposición de la vida, también de carácter industrioso, en Huysmans (p. 53), o, en Delmira Agustini, “el parque” del poema *El cisne* es la hoja en que escribe la voz lírica (pp. 61-63). Doy estos ejemplos porque en una parte del libro *Lacras de entresiglo* (2025), partiendo de Jauss, repasé los cambios que se producen durante el siglo XIX en el concepto de la “naturaleza”, pasando de la oferta dialógica romántica de la naturaleza benéfica como “reflejo del hombre” y “refugio reparador” a una naturaleza oscura, abismal que, luego de 1857, tendrá connotaciones desviadas (pp. 44-49). Se trata de un trayecto en el que a esta matriz se agrega una variación de sentido que no solo tiene que ver con la exterioridad (lo que rodea al hombre), sino que contempla una interioridad orgánica, atravesada por un darwinismo fraseológico. Darwin no tenía la culpa de las consecuencias de su teoría. Fue inevitable que una parte de la recepción de *El origen de las especies* (1859) conectara su tesis con el *Ensayo sobre la población* (1838) de Malthus, el evolucionismo dieciochesco y, de allí, derivara una ciencia progresista que redujera la vida misma a una sola ley natural: “la lucha por la existencia”. Tal fue el caso de la sociología positivista de Auguste Comte, en Francia, Herbert Spencer, en Inglaterra, y L. A. Lange, en Alemania. Marx dirá respecto al último, en una carta a su confidente Kugelmann, lo siguiente:

Esta ley natural es la *frase* (pues la fórmula de Darwin se reduce, así aplicada, a una simple frase) de la *struggle for life*, de la “lucha por la existencia”, frase cuyo contenido no es otro que la ley malthusiana de la población o, mejor dicho, de la superpoblación. Por tanto, en vez de analizar la *struggle for life* como se presenta históricamente bajo las diferentes y determinadas formas sociales, no se encuentra nada mejor que encuadrar toda la lucha concreta en la frase *struggle for life* y trocar esta frase en la ‘fantasía de la población’ de Malthus. Hay que reconocer que es éste un método insinuante para la cultura y la pereza mental que se dan mucho tono y quieren hacerse pasar por ciencia (citado por Luckács, p. 553; énfasis del Lukács).

La cita es oportuna porque describe cómo las ciencias sociales, durante la crisis que atraviesan a mediados de siglo, se revisten de un lenguaje pseudocientífico apodíctico al servicio de casi todo. El lenguaje justifica la supremacía de unos pueblos sobre otros, de unas razas sobre otras, la desigualdad de género y clase, el surgimiento de nuevas noblezas. Según Lukács, “la fundamentación de la sociología a través de la química, la biología, etc., solo puede llevarse a cabo a la manera en que la cita lo pone de manifiesto [...], convirtiendo los resultados de las ciencias naturales en frases abstractas” (p. 553), haciendo de ellas una nueva ley cósmica general. “La lucha por la existencia” se vuelve un lugar común que arrastra los atavismos filosóficos de un Gobineau. En consecuencia, esta no se adapta tanto para destacar los procesos históricos de la naturaleza, como para dar a entender que “conforme a la naturaleza” el hombre no puede ni modificar la historia ni modificarse a sí porque ambos están sujetos a la ley inquebrantable de la naturaleza. Así, un sociólogo como Gustav Ratzenhofer, bastante influyente en los estudios criminológicos, sostenía que el estado natural del hombre era el de la “hostilidad absoluta”, pues sus pasiones en la vida social (el amor, el odio...) eran fenómenos idénticos, y no simplemente parecidos, a los de la química (citado por Lukács, p. 561).

La moda del darwinismo fraseológico impregnó áreas del conocimiento más allá de la sociología, está enlazada a teorías como la antropología criminal de Lombroso o al estudio evolutivo de la *vita sexualis* que aborda Krafft-Ebing en *Psicopatía sexual* (1886). La preocupación por el orden social, entendido como orden natural, se constituye un asunto de salud pública en el siglo XIX. Estos son también los años del eugenismo, la creencia en que se puede mejorar la humanidad mediante la reproducción selectiva. Francis Galton, un contribuyente firme de la pseudociencia del “buen origen”, presupondrá, por ejemplo, que, “en alguna época pasada, había habido variaciones dentro del linaje humano y que dichas variaciones habían podido perpetuarse” (Murphy, p.126). Si las había negativas –como sostenían Lombroso o Krafft-Ebing–, las había también positivas. De allí que Galton se dedicara a investigar árboles genealógicos de grandes personalidades juristas, científicas o del mundo del arte.

Existían, en resumen, árboles caídos, árboles en pie y también árboles con vástagos que comenzaban a secarse. Desde esta lógica, la cultura era un subproducto de la naturaleza. El modelo analítico desplaza la idea del libre albedrío por completo y describe un individuo supeditado a instintos irresistibles que solo pueden regularse mediante la autoconservación y la gratificación. La incapacidad de control se percibe como un síntoma de degeneración o retroceso evolutivo. La “lucha por la existencia” se reinterpreta, entonces, como un imperativo biosocial: el esfuerzo por identificar y aislar las variaciones de la naturaleza para garantizar la estabilidad y optimizar la continuidad de la especie.

En este sentido, aunque la obra de Krafft-Ebing supuso un avance fundamental en la conceptualización de la sexualidad moderna al diferenciar al criminal del “enfermo sexual” –sentando las bases de la reforma forense–, no se puede obviar que su estudio mantiene una perspectiva determinista que define la conducta humana según la biología heredada y el automatismo neurofisiológico. En un principio, los médicos creían que los desórdenes mentales y nerviosos eran resultado de conductas antinaturales; luego de Krafft-Ebing y Albert Moll, aquellos adoptarán una visión diferente para sugerir que dichos trastornos, en realidad, son causados por una “desviación³ sexual” innata (Oosterhuis, pp. 135). Las aberraciones, en sus diferentes grados, son una clase de comportamiento antisocial inevitable: los desviantes negativos no pueden dejar de serlo, no son perversos sino pervertidos, su morbidez nerviosa es congénita y degenerativa. Lo antinatural deja de serlo y pasa a ser comprendido por la naturaleza.

“El hombre es un animal, sometido a los mismos instintos básicos que gobiernan toda la animalidad, puesto que por todos lados es la misma materia la que anima el mismo deseo: vivir, perpetuar la vida” (Gourmont, p. 14). ¿Cómo se comporta la literatura frente a este nuevo marco referencial de lo natural en el que se igualan y entretienen hombre, animal y hábitat? Habrá distintos posicionamientos a favor y en contra que no se pueden resumir simplemente. Pero sí puedo asegurar lo siguiente:

En el momento en que los escritores trasladan el darwinismo fraseológico al campo de la ficción, se apropian de los elementos que componen el actualizado sistema descriptivo de lo natural. Si para Marx la sociología había deformado la tesis darwiniana al volverla abstracta, ahora la literatura ponía sus manos en el cliché biologicista evolutivo y lo convertía en tropo. La función fáctica inicial de la frase “la lucha por la existencia” se transgrede, de manera que toda la matriz “naturaleza” y la secuencia de “lo natural” se reacomoda a un marco en el que lo descriptivo propone otro tipo de reciprocidad. El procedimiento deja caer la significación en un gran vacío que evidencia las limitaciones del código al sancionar la obra. En otras palabras, aunque los autores se muestren muy interesados, y hasta preocupados por describir la pasión humana según el canon del instinto sexual, la supuesta descripción de la realidad objetiva sugiere algo más que supera, evidentemente, el nivel de lectura gramatical. Puesto que la forma en que se aborda el lugar común, y el

3. Etimológicamente, la desviación refiere a aquello que se separa del camino. En el campo de las ciencias sociales, el término adquiere rasgos morales, se define en función de los mores y usos de una comunidad. “El sociólogo emplea el término ‘normal’ para indicar todo lo que sea estandarizado, sometido a pauta, recurrente y característico” (Fichter, p. 389). Por consiguiente, “la desviación es el proceso por el cual las personas ‘quedan fuera del control’, mientras que las personas que no proceden de manera normal son anormales o desviantes” (p. 389). Las desviaciones pueden ser positivas y negativas.

marco en el que este se ubica, no es ya el de la sociología y la medicina, se crea un doblez en el tejido verbal que engendra algo dudoso en el lector, algo que se deja inferir. La duda a veces será monitoreada por una voz, sobre todo desde las poéticas de los autores. Pero otras veces quedará suelta en una suerte de “tierra de nadie”. Lo cierto es que el malentendido estará a la orden del día; el malentendido será el carácter de lo literario:

—¿Y va usted a escribir una novela de “eso”? ¡Qué ganas de elegir asuntos ingratos?

—De “eso”, sí. Los poetastros han vulgarizado y afectado tantos jardines, tantos amaneceres, tantas puestas de sol, que ya es preferible inclinarse sobre las ciénagas. Todo depende del ademán con que se revuelve el cieno, amigo mío. Si es cierto que hay en las charcas relentes mefíticos, también lo es que ofrecen grasas irisaciones, y que lirios y nenúfares se esfuerzan patéticamente, a pesar de sus raíces podridas, en sacar de ellas impolutas las hojas. Además, como la química científica, la artística puede obtener de los detritus esencias puras. Más trabajo y menos lucido, dirá usted. ¡No importa! (Hernández Catá, p. 59).

Como paratexto, este fragmento no solo precede, sino que expande y complementa la experiencia de lectura de *El ángel de Sodoma*, novela de Alfonso Hernández Catá. La alegoría de la ciénaga, a la manera de un diálogo imaginario, se impone como una alternativa paisajística no explorada durante un tiempo determinado por los amaneceres y puestas de sol de la historia literaria, descartada a favor de un conjunto natural compuesto por jardines repetitivos. En esta ciénaga, ecosistema diferenciado por su biodiversidad, hay una limitante visual entre lo superficial y lo subacuático que se aprovecha para establecer una correlación entre la apariencia perceptible de sus elementos constitutivos y el origen imperceptible de estos. Lirios y nenúfares no son solamente un cliché modernista, son metonimias de la condición orgánica masculina y femenina que comparten todos los seres vivos. Inclinarse sobre la ciénaga constituye un movimiento de aproximación por el que el sujeto de la percepción ve y huele de cerca el lío biológico antes de emerger, con sus raíces podridas, sustitutos de las patologías estructurales pasadas de generación en generación. Ahora bien, este acercamiento no es el de un poeta cualquiera —“poetastro”, dice Hernández Catá—; es el de un artista que, como el químico, se interesa tanto en el estudio de la composición, estructura, propiedades y transformaciones de la materia, como en sus interacciones con la energía. Puesto que para Ratzenhofer las leyes sociológicas son proporcionales a las de la química (citado por Lukács, p. 556), la literatura, en tanto producto social y disciplina que

construye “modelos de la realidad objetiva”, encuentra lógico hacerse con la nueva concepción científica para abordar la pasión como instinto sexual. Entre otros recursos estilísticos, la precisión mimética extrema, la condensación y el desplazamiento, además del eufemismo, serán los encargados de modificar el sentido, servirán para burlar la censura y llenar la palabra nuclear no dicha, “eso” que refiere la inespecificidad del sujeto invertido.

Por otro lado, el título de la novela nos conecta con un sistema descriptivo completamente opuesto al de la química, la biología y la medicina. “Es cierto que la crítica racionalista e histórica desenmascaró los mitos antiguos y las historias divinas como proyecciones de los afectos humanos y propiedades de la naturaleza indómita, y así desmitologizó el edificio de la teología cristiana” (Jauss, “Los mitos del...”, p. 25). Sin embargo, los siglos del racionalismo, que precedieron al positivismo, no desecharon los mitos por completo, sino crearon nuevos e hicieron de estos un saber: la Mitología. A la par que la versión rousseauiana del “hombre natural” continúa el relato “De los caníbales” de Montaigne, circula una versión negativa de la naturaleza. Jauss la ubica, por un lado, en las reconstrucciones que hace Vico de los comienzos del género humano y, por otro lado, en fuentes de viajeros y jesuitas como Joseph François Lifitau.⁴ Este estado nocivo de la naturaleza se robustece con la crítica del filósofo Jens Kraft al hipotético comienzo de la humanidad de Rousseau, y, sobre todo, con la concepción teológica de Joseph de Maistre. Los mitos modernos del origen y comienzo siguen dialogando implícita o explícitamente con el Génesis. Para los que argumentan la posibilidad degenerativa del protohombre, la antropogonía bíblica muestra constantemente y de forma ejemplar cómo la desobediencia puede alterar la *perfectibilidad* y cómo el caos precede a la ley.

Kraft especula que “solo el hombre, a pesar de que el hombre era perfecto desde el principio, se hace después imperfecto, porque era lo suficientemente perfecto como para echarse a perder” (citado por Jauss, “Los mitos del...”, p. 18). Maistre, entre otras cosas, dice que “el género humano puede ser considerado como un árbol al que una mano invisible poda sin tregua (...)” (p. 101). Este mal salvaje, de no ser domado, tiende a la caída porque su voluntad está dañada. “La filosofía moderna nos adula cuando dice que *todo está bien*; siendo así que el mal lo ha manchado todo y que, en un sentido real, *todo está mal*, porque nada está en su sitio (p. 105; cursivas del autor). Eso explica por qué, inmediatamente después de la

4. Su libro *Costumbres de los salvajes americanos comparadas con las costumbres de los primeros tiempos* (1724) se presenta como una contribución a la ciencia de las costumbres, y hoy se estudia por ser el comienzo de la etnología moderna comparada (citado por Jauss, “Los mitos del...”, p. 34).

destrucción de Sodoma y Gomorra, Lot es capaz de emborracharse y yacer con sus dos hijas. Los únicos tres sobrevivientes del exterminio comenten pecado. La historia, que encontramos en el capítulo diecinueve del Génesis, da a entender la continuidad de una genealogía bastarda producto del incesto. Para San Agustín, el verdadero pecado de Lot está en beber, el efecto narcótico del alcohol desata lo demás. En la novela de Hernández Catá, José-María es un personaje cuya ambivalencia sexual se traduce desde la “bifrontalidad” de su nombre. La exploración consciente de su naturaleza desviante de la norma heterosexual no se plasma hasta el último capítulo. Pero, en el capítulo tres, una borrachera permite que los “síntomas”, hasta el momento “casi imperceptibles”, se revelen como “volcán abierto de improviso sobre una montaña umbrosa y florida” (Hernández Catá, p. 96). La referencia a la historia de Lot es sutil, pero se amalgama con el título — *El ángel de Sodoma* — : un epígrafe del capítulo dieciocho, en el que Dios advierte a Abraham la caída de la ciudad, y la fórmula apostrófica con que inicia la novela: “la caída de cualquier construcción material o espiritual mantenida en alto varios siglos constituye siempre un espectáculo patético” (p. 81).

Pese a que jamás se mencione en las sagradas escrituras, el cliché de la caída está vinculado con el capítulo tres del Génesis, sobre pecado original y la maldición que nuestros primeros padres se acarrean sobre sí y sus descendientes. Buscar su origen literario no tiene caso en esta investigación, pero evaluar brevemente su perdurabilidad y funcionabilidad, sí. Creo que es oportuno señalar que, antes de la caída de Adán y Eva, cae Satanás. Al menos eso nos cuenta Milton en *El paraíso perdido*,⁵ quien repite insaciablemente la palabra durante el poema. En ambas situaciones, el enojo de Dios viene por la desobediencia, pero también por la concupiscencia de sus subalternos. Tanto los demonios como Adán y Eva quisieron ser dioses, por eso caen de la gracia divina y son expulsados del cielo o del Paraíso. La naturaleza herida se presenta, pues, como una explicación teológica a la física misma del alma:

Llegó el momento fatal. La blanca y temeraria mano de Eva extendiéndose hacia una de las ramas del árbol donde pendía, robusta y dorada, una apetitosa manzana. La arranca y se la lleva a la boca. En este momento, la Tierra entera se sintió herida, tembló entera la naturaleza hasta en sus cimientos y por mil signos anunciábase la inmensa desgracia, la perdición del hombre (Milton, p. 107).

5. Lo que no cuenta Milton, pero está en el libro apócrifo de Enoc, es que Azazel — uno de los ángeles vigilantes — corrompe a la humanidad: les enseña el arte de la metalurgia y del maquillaje, copula con mujeres y engendra una raza de gigantes. Esta historia es previa al diluvio y el arca de Noé

Milton, en su tratamiento de “la caída”, parte de dos fuentes. La primera es San Agustín de Hipona, quien usa el término *lapsus*, traducible por 'resbalón' o 'caída', para referirse a la pérdida del estado rectitud. Su cuidadosa adaptación de la teoría traducianista⁶ plantea que Dios creó a Adán, le infundió un alma y, puesto que él es el tronco del que la humanidad desciende, todos heredamos el pecado original (p. 452, cap. 15, sección 20). La segunda fuente de Milton es Calvino, quien imagina la pérdida del paraíso como un quiebre total con la ley de Dios, un acontecimiento que ocasiona un estrepitoso derrumbe y sumerge al hombre en la corrupción y neblina mental (p. 175, cap. 1, sección 8).

Hablar de cómo se entretajan las dos concepciones al literaturizarse sería muy extenso. Baste señalar que Milton comparte la idea dogmática de la caída como acontecimiento histórico, y mezcla la proposición de la herida natural de San Agustín con la visión irreversible de Calvino sobre el efecto catastrófica del pecado. Una vez cometido este, para Milton, no hay una muerte espiritual definitiva, el libre albedrío siempre puede orientarse hacia la recuperación de la gracia divina; pero el estado de embriaguez espiritual es definitivo:

El espíritu de ambos culpables quedó conturbado. La cólera, el odio, la discordia, la sospecha y todas las tumultuosas pasiones humanas se alojaron en sus pechos. Adán sintió de pronto una gran irritación contra Eva y prorrumpió en reproches, calificando de traidora su conducta [...] (p. 112).

La caída de Adán es la caída de todos. Esta se cristaliza en el imaginario colectivo moderno como eufemismo y metáfora del pecado. En la época victoriana se vuelve un participio calificativo, juicio moral, incluso categoría. Se habla de “mujeres caídas” al tratarse de Emma Bovary o de Anna Karenina. Es decir, por la degradación existencial, social y pecuniaria, estas pasan de ser algo (mujeres con un rol social: esposas, madres, ángeles del hogar) a la nada. El adulterio es la mordida que abre a la experiencia tumultuosa de las pasiones humanas, puesto que el matrimonio —recordemos a Foucault—, es en este momento un dispositivo de control. El desvío, en contra de los estándares sociales, sumerge a estos personajes femeninos en un vértigo que acaba con el suicidio. En el apartado sobre los juicios de Flaubert y Baudelaire, en *Lacras de entresiglo*, mencioné cómo el fiscal Pinard se indigna ante la representación realista del adulterio cometido por Emma,

6. Doctrina que afirma que el alma individual no es creada en cada momento por Dios, sino generada del alma de los padres.

específicamente el que tiene lugar andando en la carroza, alrededor de la ciudad (Uzcátegui, pp. 31-36). En el mismo apartado también mencioné cómo Alberto Zum Felde se refiere a la poesía de Delmira Agustini como fuerza natural que asola: “Su verso es, a menudo, hinchado torrente de un agua oscura y cálida — agua que no es de lluvia, sino que mana dentro de la tierra — y arrastra en su carrera el lodo del cauce y desgarrados ramajes de las orillas” (p. 14). Su poesía, porque es concupiscente, entra en la categoría de la naturaleza caída. Pero el crítico sostiene que esta es una caída espiritual e inconsciente, porque su libido es una visión, un fantasma, algo “subliminal” (16), nunca una representación realista.

En su verso hay, pues, sexualidad apasionada y desnuda — demasiado apasionada y desnuda, quizás, para el gusto de nuestra época... —, pero no hay propiamente sensualismo. [...] [Su poesía] es una fuerza de la naturaleza, algo olímpico en ella misma [...] pero deidad dramáticamente ensombrecida por su descenso a la condición humana, por su condena a la naturaleza caída...” (p. 23).

No quisiera deformar sobremanera lo que dice Zum Felde de la poesía de Delmira Agustini al diseccionar su texto. Con mi paráfrasis, busco transmitir el anhelo del crítico por servir de mediador entre el lector y los poemas, y por ubicar a la escritora uruguaya dentro del universo literario de principios del siglo XX. Para mí, lo interesante está en ver cómo el comentario literario evita sucumbir a la angustia que nace de ilusión referencial, pero falla, finalmente, cuando obvia la intimidad sexual encubierta por la indirección semántica de la mimesis decorativa. Aunque extraordinaria, igualable a Santa Teresa, para Zum Felde, Delmira Agustini “[u]só y abusó, con despreocupación, de vulgarismos retóricos corrientes entre la medianía promiscua de los versificadores de entonces; la cachivachería alegórica del 'modernismo' dio a su escenografía abundante lujo decorativo sin valor” (p. 15).

El tema del ardor religioso se desliza entre el estereotipo de la naturaleza herida, pero también es cierto que a este se trenza el de la naturaleza pensada como “lucha por la existencia”, con todo su sistema alusivo a la sexualidad instintiva, lo animal, hereditario y desviante, sin dejar de lado, por supuesto, el cliché familiar a todo lector de la naturaleza como lugar para la deleitación. La nueva matriz compleja que se recrea detrás de la mentada “cachivachería modernista” explora una sexualidad femenina vibrante, ciertamente mística, pero también corporal. Recordemos que, al fin y al cabo, la cuestión de la caída remite a la conturbación de los sentidos. Entonces, bien se puede leer esta poesía como parte del corpus modernista que, al tratar sobre el deseo fluido, virtualiza conductas extraviadas del camino de “la sexualidad normal”. Entre ellas: fetichismo, voyerismo, ninfomanía, anofelorastia, hierofilia, sadomasoquismo, harpaxofilia, agalmatofilia, zoomorfismo, necrofilia, canibalismo.

Traduciendo a Riffaterre, diría que, en el momento en que el modernismo juega con la gramática de los estereotipos y los clichés referentes al conjunto de la naturaleza humana, se crea un fondo sobre el cual se fija la agramaticalidad que señala el paso de la mimesis a la *semiosis* (p. 36). La referencia externa no es a la realidad: la vida atormentada de Delmira o de cualquier otro modernista, la decadencia del artista de finales de siglo, como lo leyó Max Nordeau, o la denuncia de la corrupción social. La referencia es a los textos que forman parte de una mitología del hombre natural. No para tomar partido, diagnosticar un grupo social o pensar el libro como medicamento. Lo del modernismo es un constante jugar a la disolución del sentido: una ruptura con la correspondencia vertical entre la palabra y el diccionario, una desviación del concepto de goce como sexualidad reproductiva y totalidad alcanzada. Un cuestionamiento a la *vita sexualis* decimonónica y a su fórmula: lo masculino corresponde a lo activo y lo femenino a lo pasivo, luego el primero es sádico, la segunda masoquista. Es, en definitiva, una desarticulación del punto de fijación para el goce y la comprensión de que, sin dolor, no hay pulsión.

Concluyamos, mejor, con una lectura de “El cisne”, poema de Agustini que formó parte del libro *Los cálices vacíos* (1913), publicado por primera vez en 1903, en la revista *La Alborada*.

Pupila azul de mi parque
 es el sensitivo espejo
 de un lago claro, muy claro!...
 Tan claro que a veces creo
 que en su cristalina página
 se imprime mi pensamiento.

Flor del aire, flor del agua
 alma del lago es un cisne
 con dos pupilas humanas,
 grave y gentil como un príncipe;
 alas lirio, remos, rosa...
 Pico en fuego, cuello triste
 y orgulloso, y la blancura
 y la suavidad de un cisne...

El ave cándida y grave
tiene un maléfico encanto;
— clavel vestido de lirio,
trasciende a llama y milagro!...
sus alas blancas me turban
como dos cálidos brazos;
ningunos labios ardieron
como su pico en mis manos;
ninguna testa ha caído
tan lánguida en mi regazo;
ninguna carne tan viva,
ha padecido o gozado:
viborean en sus venas
filtros dos veces humanos.

Del rubí de la lujuria
su testa está coronada:
y va arrastrando el deseo
en una cauda rosada...

Agua le doy en mis manos
y él parece beber fuego;
y yo parezco ofrecerle
todo el vaso de mi cuerpo...

Y vive tanto en mis sueños,
y ahonda tanto en mi carne,
que a veces pienso si el cisne
con sus dos alas fugaces,
sus raros ojos humanos
y el rojo pico quemante,
es sólo un cisne en mi lago
o es en mi vida un amante...

Al margen del lago claro
 yo le interrogo en silencio...
 y el silencio es una rosa
 sobre su pico de fuego...
 Pero en su carne me habla
 y yo en mi carne le entiendo.

— A veces ¡toda!, soy alma;
 y a veces ¡toda!, soy cuerpo. —
 Hunde el pico en mi regazo
 y se queda como muerto...
 ¡Y en la cristalina página,
 en el sensitivo espejo
 del lago que algunas veces
 refleja mi pensamiento,
 el cisne asusta de rojo,
 y, yo de blanca doy miedo! (pp. 61-63).

Este es debe ser uno de los poemas más leídos⁷ de Delmira Agustini, sobre todo por sus correspondencias con “Leda”, de Rubén Darío (p. 276) y el mito griego. En Darío, la Naturaleza cumple función de escenario para el rapto sexual y se representa dentro de un marco que evoca el mundo clásico. Pero en Delmira, ese escenario es triple, a la manera en que Magritte más tarde lo expresara en sus cuadros.

La naturaleza es naturaleza concupiscente: en donde el cisne, metáfora del cuerpo del amante, es descrito con un detalle voyerista que descubre el doblez de la naturaleza humana. Tras su apariencia fría, blanca y pura (de cisne reposado y de lirio) se esconde el instinto sexual (el cisne conturbado, rojo como rubí y clavel). El lugar común modernista del cisne, las joyas y las flores, aquí, se fetichiza al repetirse continuamente. Conforme el poema avanza, el cuerpo se fragmenta visualmente en pico, cuello, cabeza, alas. Estas partes funcionan como metonimias del cuerpo masculino. La sobredeterminación de los objetos, con sus movimientos de

7. Ver los comentarios de Anna Peluffo, en su artículo: “‘De todas las cabezas quiero tu cabeza’: figuraciones de la ‘femme fatale’ en Delmira Agustini”; y los de Sylvia Molloy en el libro *Poses de fin de siglo*.

aceleración y desaceleración, van sugiriendo el contacto sexual consensuado. Esto nos lleva a la segunda forma en que la naturaleza se enmarca: como fantasma, proyección de un cuerpo en el ojo y pensamiento del otro cuerpo — como ocurre en el mito de Narciso reelaborado por Oscar Wilde —. En este nivel, la pulsión por obtener el goce no fuese posible si el cuerpo del otro no operara como construcción mental que se evoca y reconstruye obsesivamente cuando no está presente. Finalmente, el tercer marco de lo natural refiere al escenario que figura la hoja blanca sobre la cual se escriben los versos que estamos leyendo. Con ella inicia y culmina el poema.

Referencias

Agustín de Hipona. *Del alma y su origen. Obras completas de San Agustín: Escritos polémicos antipelagianos*, tomo 35, traducción de Victorino Capánaga, Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.

Agustini, Delmira. "El cisne." *Poesías completas*, Losada, 2008.

Baudelaire, Charles. "Sueño parisiense." *Poesía completa*, traducción de M. B. F., Ediciones 29, 1999.

La Biblia. Traducción de la Vulgata Latina por Félix Torres Amat, Bogotá, Comarpe, 2002.

Calvino, Juan. *Institución de la religión cristiana*. Traducción de Cipriano de Valera, Editorial Felire, 1968.

Darío, Rubén. "Leda." *Poesía*, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Darío, Rubén. "De Ricardo Palma [Fotograbado]." 1890. *La prosa modernista hispanoamericana*, introducción crítica y antología de José Olivio Jiménez y Carlos Javier Morales, Alianza Editorial, 1998.

Fichter, Joseph. "Desviación." 1964. *Sociología*, Editorial Herder, 1977.

Gourmont, Remy de. *Physique de l'amour : Essai sur l'instinct sexuel*. Les Éditions 1900, 1989.

Hernández Catá, Alfonso. *El ángel de Sodoma*. Letras Cubanas, 2009.

Horacio. *Odas y Epodos*. Edición bilingüe de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Cátedra, 2000.

Huysmans, Joris-Karl. *Contra natura*, traducción de José de los Ríos, Tus Quets editores, 1997.

- Jauss, Hans. "El arte como anti-naturaleza: El cambio estético después de 1789." *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, La Balsa de la Medusa, 1995, pp. 25- 61.
- Jauss, Hans. "Los mitos del comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustración." *Las transformaciones de lo moderno: Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, traducción de Ricardo Ortiz de Urbina, La Balsa de la Medusa, 1995, pp. 105-134.
- Krafft-Ebing, Richard. *Psychopathia sexualis, avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*. George Carré, 1895.
- Lukács, Georg. "El darwinismo social, el racismo y el fascismo." *El asalto de la razón*, traducción de Wenceslao Roces, Grijalbo, 1978.
- Maistre, Joseph de. *Consideraciones sobre Francia*. Traducción de Rafael Gamba, Ediciones Rialp, 1955
- Milton, John. *El paraíso perdido*. Traducción de A. Espina, Mediterráneo, 1969.
- Molloy, Sylvia. "Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini", *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Murphy, Gardner. "La teoría de la Evolución." *Introducción histórica a la psicología contemporánea*, traducción de Eduardo Loedel, Paidós, 1964.
- Oosterhuis, Harry. "Sexual Modernity in the works of Richard von Krafft-Ebing and Albert Moll. *Medical History*, vol. 56, n.º 2, 2012, pp. 133-155, doi:10.1017/mdh.2011.30.
- Peluffo, Ana. "'De todas las cabezas quiero tu cabeza': Figuraciones de la 'femme fatale' en Delmira Agustini". *Chasqui*, vol. 34, n.º 2, 2005, pp. 131-144.
- Rama, Ángel. "La guardarropía histórica de la sociedad burguesa." *Las máscaras democráticas del Modernismo*, Fundación Ángel Rama, 1985.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión referencial". *Revista Co-herencia*, vol. 14, n.º 27, 2017, pp. 13-37, <https://doi.org/10.17230/co-herencia.14.27.1>.
- Uzcátegui, Laura. *Lacras de entresiglo: Antología de las parafilias del decadentismo hispanoamericano*. Eduvim, 2025.
- Zum Felde, Alberto. Prólogo. *Poesías completas*, por Delmira Agustini, Losada, 2008.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

Los residuos humanos en *Páradais*, de Fernanda Melchor

Human waste in *Páradais*, by Fernanda Melchor

Os resíduos humanos em *Páradais*, de Fernanda Melchor

Daniel Ruiz Quintero¹

Universidad de Ottawa, Canadá

druiz073@uottawa.ca

Recibido 15-03-2026

Aprobado 30-06-2026

Resumen: A partir del análisis del personaje de Polo en *Páradais* (2021), de Fernanda Melchor, examino cómo la novela construye la idea de un México en el que sus habitantes evidencian actitudes tanto de la heterogénea modernidad mexicana como las de una “modernidad líquida” (Bauman). Argumento que la novela edifica una mirada crítica sobre el desigual proceso de modernización mexicano, hoy caracterizado por la liquidez de una globalización en la que los residuos humanos son inevitables.

Palabras claves: Fernanda Melchor; *Páradais*; literatura mexicana; modernidad líquida; violencia en México.

Abstract: Based on an analysis of the character Polo in *Páradais* (2021), by Fernanda Melchor, I examine how the novel constructs the idea of a Mexico in which its inhabitants display attitudes associated both with the heterogeneous nature of Mexican modernity and with “liquid modernity” (Bauman). I argue that the novel develops a critical perspective on Mexico's uneven process of modernization, today characterized by the fluidity of a globalization in which human waste becomes inevitable.

Keywords: Fernanda Melchor; *Páradais*; Mexican literature; liquid modernity; violence in Mexico.

1. Realizador audiovisual y candidato a doctor en la Universidad de Ottawa, donde investiga las representaciones del nacionalismo en el cine y la televisión hispánicos del siglo XXI, con énfasis en Venezuela, Colombia y Ecuador. Posee una maestría interdisciplinaria en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Guelph (2022), donde exploró temas de política, literatura y cultura en América Latina y el Sur Global, así como estudios de posgrado en guion audiovisual y realización de televisión en España. Código Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0686-294X>



¿Cómo citar?

Ruiz, Q. “Los residuos humanos en *Páradais*, de Fernanda Melchor”.
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 344-363.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Resumo: A partir da análise da personagem Polo em *Páradais* (2021), de Fernanda Melchor, examino como o romance constrói a ideia de um México no qual seus habitantes evidenciam atitudes tanto da heterogênea modernidade mexicana quanto de uma “modernidade líquida” (Bauman). Argumento que a obra edifica um olhar crítico sobre o desigual processo de modernização mexicano, hoje caracterizado pela liquidez de uma globalização na qual os resíduos humanos se tornam inevitáveis.

Palavras-chave: Fernanda Melchor; *Páradais*; literatura mexicana; modernidade líquida; violência no México.

1. Introducción y objetivos

Este estudio se enfoca en cómo *Páradais*, la más reciente novela de la escritora mexicana Fernanda Melchor, representa las difíciles condiciones de vida a las que se ve sometida la juventud en el estado de Veracruz, en donde la violencia, la pobreza y el narcotráfico son parte esencial de su cotidianidad. Para ello me centro en el personaje de Polo, el protagonista, un adolescente que se ve implicado en un sangriento crimen que tiene lugar en un fraccionamiento de lujo en el que trabaja como jardinero.² En primer lugar, este trabajo examina cómo algunas de los modos de proceder de Polo responder a actitudes propias del hombre moderno mexicano, tal como han sido planteadas por ensayistas como Octavio Paz o Roger Bartra, al tiempo que incorpora actitudes propias de lo que Zygmunt Bauman llama “vida líquida”, en la que todo —incluso la vida humana— es desechable (p. 9). En *Páradais* esta idea de “desechabilidad” parece haberse impuesto en la vida social de manera tal que lleva a Polo a pensar en la existencia de los otros personajes como algo descartable.

Mi hipótesis es que en Polo coexisten actitudes distintivas tanto de la modernidad como de la vida líquida, lo que convierten a *Páradais* en un discurso crítico del momento por el que atraviesa México en el contexto global contemporáneo. Para sostener este argumento, además de las nociones de Bauman a propósito de la modernidad líquida, incorporo las reflexiones de Octavio Paz y Roger Bartra, quienes de forma extensiva han teorizado sobre la identidad mexicana y la crisis de la modernidad en dicho país.

2. El *fraccionamiento* es la figura urbanística y jurídica mediante la cual se organizan en México los conjuntos residenciales privados de acceso restringido. Producto de décadas de política habitacional orientada al mercado, estos enclaves —cuya fisonomía oscila entre el condominio horizontal y el *gated community* de modelo norteamericano— constituyen no solo una forma de segregación territorial sino una pedagogía cotidiana de la desigualdad, en la que la violencia estructural se vuelve paisaje doméstico.

2. Un “paraíso” líquido

Páradais cuenta la historia de Leopoldo García Chaparro, alias Polo, un adolescente de dieciséis años, solitario, ensimismado y conflictuado por sus difícilísimas circunstancias económicas, familiares y sociales. Polo proviene de un humilde vecindario llamado Progreso, ubicado en los bordes de la ciudad de Veracruz, México, en dónde el joven ha crecido entre la criminalidad y la pobreza extrema. En su casa, la relación con su madre es tensa, y las muestras de cariño que recibe son escasas o casi nulas. El fallecimiento de su abuelo, la disfuncional relación que sostiene con su prima Zorayda, y la desaparición de su primo Milton, su único amigo y confidente, intensifican en Polo una sensación de desconexión de su entorno y absoluto retraimiento.

Por otra parte, Polo es forzado por su madre a aceptar un empleo precario, dada su deserción del sistema educativo y la difícil situación económica familiar. La mujer le halla un empleo como jardinero y mozo de servicio en *Paradise*, un moderno y lujoso fraccionamiento colindante a su humilde colonia. En este oasis de ensueño enclavado en los suburbios veracruzanos, Polo es obligado a trabajar sin descanso, fuera de sus horarios correspondientes, bajo el yugo de un jefe que le proporciona un trato casi esclavista. Es allí dónde conoce a Franco Andrade, el Gordo, un adolescente adinerado y residente en *Paradise*, de quien Polo se aprovecha tanto para conseguir alcohol —que consume para olvidar temporalmente sus duras circunstancias—, como para obtener un poco de compañía. De esta amistad adolescente, aparentemente inofensiva, emerge inesperadamente la tragedia.

Polo accede a ser cómplice del Gordo en el asalto y allanamiento del hogar de los Maroño, donde Franco planea abusar sexualmente de su vecina Marian. La mujer se ha convertido en la obsesión del Gordo desde su llegada al fraccionamiento; es la musa principal de sus muy elaboradas y libidinosas fantasías. Para Polo la propuesta se presenta como una oportunidad única para encaminar su ferviente deseo de escapar de todo: de su familia, de su trabajo, de su realidad. El joven está convencido de que este crimen puede servirle como carta de presentación ante la delincuencia organizada que ejerce dominio sobre la zona de Veracruz, para así ser aceptado como uno de sus integrantes. El aparente bienestar económico de su primo Milton, quien ha sido forzado a ser parte de una de estas bandas delictivas, ha llevado a Polo a anhelar la prosperidad y libertad que observa en su primo. Pero el plan fracasa rotundamente y culmina con un baño de sangre inesperado: el Gordo es asesinado, mientras que Polo, si bien logra huir ileso, escapa sin poder alcanzar su objetivo. El desenlace de la historia nos presenta al protagonista aparentemente libre de la persecución del sistema de justicia del Estado, a pesar de su indiscutible responsabilidad, pero irremediabilmente hundido en una rutina de la que no ha podido escapar.

3. Fernanda Melchor y la violencia en México

Páradais fue publicada en 2021 tras el fulgurante éxito de *Temporada de huracanes* (2017), obra con la que Fernanda Melchor generó gran interés en la escena literaria mexicana e internacional. Periodista de profesión, Melchor ha escrito hasta el momento tres novelas y un libro de crónicas, obras centradas todas en escudriñar la difícil situación que atraviesa su tierra natal Veracruz. Debido a que *Páradais* es su novela más reciente, se han llevado a cabo escasos análisis críticos en torno a ella. Sin embargo, numerosos estudios sobre la novelística de Melchor y sobre la autora misma revelan elementos constantes en su obra que es pertinente considerar para este trabajo.

El primero es la importancia de Veracruz en su producción literaria. Carolyn Wolfenzon apunta que la sociedad retratada por Melchor es una atravesada por una fuerte crisis económica, política, intelectual y moral (p. 103), agravada por los efectos fatales del neoliberalismo en el Puerto de Veracruz (p. 106). Según Raciél Martínez Gómez, la visión de Veracruz en la obra de Melchor aparentemente se aleja de lo folclórico, y de cualquier tono turístico o exótico (párr.13). Melchor Di Bernardo afirma que la obra de F. Melchor “expresa un compromiso con el contar la sociedad veracruzana en sus diferentes matices, incluso los más sórdidos y oscuros: pobreza, negligencia social y la inseguridad” (p.82). La región y la sociedad de Veracruz han experimentado transformaciones significativas a causa de la industria petrolera y del capitalismo, los cuales han reestructurado las dinámicas de poder y su estructura social de manera notable (p. 86). Esto ha abierto la puerta para que Veracruz se convierta en lo que Di Bernardo llama “[un] espacio emblemático de la depredación del capitalismo global” (p. 95), en el que el pulso entre los poderes criminales y corporativos han dejado expuestos a sus habitantes a una vida de indefensión y vulnerabilidad (p. 94). La representación de la violencia resultante de este duelo, y sus distintas implicaciones en la realidad de Veracruz parece consolidarse como una constante en la obra de la autora mexicana.

Para Fernanda Melchor, la exploración de la violencia en su obra se relaciona con su propia experiencia vital:

Siempre me ha interesado la violencia, tal vez porque en mi vida la he experimentado de muy distintas formas, gratuitamente como mujer en una sociedad machista, por ejemplo, o como hija en el seno de una familia disfuncional o incluso como ciudadana de un país como México, donde la única garantía que ofrece el pacto social parece ser la impunidad” (entrevistada por Ortuño, p. 132).

Así, Melchor busca resaltar los diversos tipos de violencia existentes en la sociedad mexicana, con el objetivo de arrojar luz sobre cómo esta violencia ha sido normalizada y perpetuada (entrevistada por Ortuño, p. 132). Rafael Lemus afirma que Melchor sigue la estela de otras obras mexicanas contemporáneas que examinan la desolación y la violencia producto del choque entre el Estado y los grupos criminales por el control del territorio y de sus habitantes (p. 166). No obstante, para Lemus, la representación de la "pandemia de violencia" (p. 169) en *Temporada* va más allá, ya que se deslata de las matrices narrativas dominantes, cuestionando la modernidad posrevolucionaria (p. 168) y su responsabilidad en la expansión de distintos niveles de violencia en el país.

A partir de estas investigaciones, se puede concluir que en la obra de Melchor se encuentran patrones recurrentes claramente discernibles, los cuales se hacen evidentes en *Páradais*. Primero, la importancia central de Veracruz se revela como un elemento clave. Además, su obra exhibe una postura crítica hacia el sistema capitalista y el neoliberalismo impactando a la sociedad mexicana. En última instancia, la autora utiliza la violencia como una herramienta esencial para profundizar en su propia experiencia de vida y comprender al tiempo las distintas realidades que envuelven a su sociedad y a su país.

4. Veracruz: un enclave violento del nuevo milenio

El recrudecimiento de la violencia en México en el siglo XXI ha sido ampliamente documentado por los medios y sigue siendo hoy día objeto de estudio por parte de numerosos académicos. Adriana Rodríguez y Mariamne Crippa sostienen que éste es un fenómeno endémico (p. 10) ante el que es necesario desenredar las estructuras que generan entornos disruptivos, como la desorganización y fractura de las normas sociales, la falta de sentido en las instituciones, la incertidumbre y desconfianza extremas, así como la percepción distorsionada de la realidad (p. 31). Por su parte, Dhondt y Mandolessi afirman que es preciso entender la violencia como el resultado de diversos procesos socioeconómicos y acciones institucionales, en lugar de atribuirlo a psicópatas monstruosos o a una naturaleza malévola (p. 33).

Dora García-González afirma que, en México, la consolidación de una sociedad extractiva ha afianzado un modelo social excluyente (p. 151). La autora rastrea los orígenes del modelo extractivista en el siglo XIX, durante los gobiernos de Porfirio Díaz, donde nació una estrecha relación entre los grupos económicos poderosos y el Estado para transferir la riqueza hacia los sectores privilegiados (p. 152). A su juicio, este modelo ha generado un panorama de "degradación humana"

(p. 154) en el que las estructuras dominantes de la sociedad mexicana promueven diversas formas de violencia que afectan principalmente a los grupos excluidos, generando condiciones de marginación y pobreza en un contexto de injusticia –(p. 157). Basándose uno en estos apuntes, es inevitable plantearse hasta qué punto Veracruz se encuentra inmersa en la vorágine de violencia que sacude a la nación mexicana.

Víctor Andrade Guevara sostiene que, en los últimos años, el estado de Veracruz ha experimentado una escalada sin precedentes de violencia e inseguridad, fenómeno que es percibido tanto por la opinión pública como la comunidad académica como algo nuevo (p. 57). La consolidación de una “violencia estructural” en Veracruz se explica ante la marcada desigualdad económica y cultural en la zona, la debilidad de un estado corrupto, y el surgimiento de brazos armados que operan al servicio del narcotráfico y variadas actividades ilegales (p. 75). Treviño Ronzón afirma que la configuración de subjetividades en la juventud veracruzana ha visto afectada contundentemente por la violencia, viéndose comprometidas las formas de pensar que construyen el entorno y que sirven para proyectar futuro (p. 47). Sumado a esto, la violencia ha provocado que los jóvenes en Veracruz tengan problemas para relacionarse con otros y con ellos mismos, lo que les impide “justificar el lugar [su lugar] ocupado en el mundo” (p. 47). Los jóvenes experimentan la violencia de manera tanto directa como indirecta, encontrándose intrínsecamente ligada a su entorno cotidiano (p. 81). Es en este contexto de violencia estructural nacional y local que se ubica *Páradais*, en el que la sociedad representada y sus instituciones sostienen un pulso tenaz en procura de sobrevivir ante una realidad hostil que los abruma.

5. La vida líquida a la mexicana

En tiempos prepandémicos, la idea de una globalización hegemónica inevitable parecía asumida en el mundo. En 2005, Zygmunt Bauman acuñó el término “modernidad líquida” (p. 9) para darle nombre a este tiempo dominado por las lógicas globalizantes, en las que la incertidumbre y los inesperados y constantes cambios han terminado por moldear a la sociedad actual. Una sociedad que para Bauman es “líquida”, ya que los hábitos o rutinas “no puede[n] mantener su forma ni su rumbo por mucho tiempo” (p. 9). En la vida líquida –esa que vivimos en una sociedad moderna líquida–, “nada puede declararse exento de la norma universal de la 'desechabilidad' y nada puede permitirse perdurar más de lo debido” (p. 11). Así, la renovación, el cambio constante y el aprender a soltar –*descartar*–, son las máximas en donde la principal preocupación es sobrevivir (p. 16). Si bien la

globalización es un hecho incuestionable, los aportes de Bauman parecen describir una modernidad más propia de los países desarrollados.

Las definiciones de la modernidad en América Latina estimulan una discusión que expone posturas variadas, las cuales siguen siendo objeto de discusión y análisis. Walter Mignolo entiende la modernidad como una “ideología imperial de Europa Occidental” (p. 69). Sostiene, además, que modernidad es un término irremediabilmente ligado al de colonialismo (p. 18). A su juicio, completar el proyecto modernizador implica perpetuar la colonialidad en la que aún estamos inmersos a principios del siglo XXI (p. 20). William Ospina plantea interrogantes sobre la llegada de la modernidad a una región donde el acceso a los libros fue limitado, donde fue aniquilada la tradición oral y donde el libre pensamiento era muy mal visto: “Perdida la memoria oral, no vinieron las ideas a fundar individuos, conciencias críticas, seres capaces de juicio, seres capaces de cometer al análisis las tremendas inequidades, las corrupciones y las grotescas manipulaciones del poder” (p. 57). Para Bauman, la modernidad deificó y dotó de atractivo a la noción de Estado-nación y sus administradores (p. 63).

Para Roberto Briceño-León, la modernidad es un fenómeno heterogéneo y confuso (p. 27). A su juicio, mientras, en los países llamados a sí mismos desarrollados, los intelectuales están inmersos en discusiones postmodernas, en las naciones subdesarrolladas “la modernidad sigue siendo una aspiración, una ambición y una meta importante, pues está asociada con el bienestar que promete sus frutos” (p. 28). Añade Briceño León que una gran parte de la población muestra un comportamiento cónsono con los valores modernos, enfocado en los logros y en el éxito; mientras otro grupo apenas lucha por satisfacer sus necesidades o procura reconocimiento de los demás miembros de la sociedad (p. 38). Briceño-León llama “mestiza” a esta modernidad singular y desigual latinoamericana (p. 41).

En México, la modernidad y sus impactos en la identidad mexicana han sido ampliamente escudriñados. Octavio Paz, por ejemplo, examina críticamente la crisis del hombre moderno con una clara conciencia del lugar de enunciación. Para Paz, “[l]a idea de modernidad es un subproducto de la conciencia de la historia como un proceso sucesivo, lineal e irrepetible (“En busca...”, p. 34). Así, la modernidad es entendida como el punto más avanzado en el curso de la historia, en la que el progreso se logra mediante la combinación de la ciencia y la tecnología, aplicadas para dominar la naturaleza y aprovechar sus vastos recursos (p. 35). Paz sostiene que el sistema de producción capitalista “[e]s una condenación total, espejo de un mundo sin salida” (El laberinto..., p. 222). Según el autor, el hombre moderno no se entrega a nada de lo que hace, ha perdido su capacidad creadora y su propósito, y ha sido habitado por el “mal de la soledad” (p. 222).

Por su parte, el antropólogo Roger Bartra dialoga y discute las lecturas sobre la mexicanidad propuestas por Paz. Bartra sostiene que hoy en México existe una “subcultura proletaria”, la cual relaciona con la surgida en el siglo XIX durante la revolución industrial. Para Bartra, México hace parte de una “periferia atrasada”, en la cual “los dolores de una revolución industrial diferida se agudizan por las secuelas de la opresión colonial e imperialista” (p. 174). Teniéndose en cuenta los aportes complementarios de Paz y Bartra, parecen evidentes dos cosas: uno, que en México la modernidad se presenta tan heterogénea como en el resto de Latinoamérica; y dos, que la modernidad ha generado una huella importante en la identidad mexicana contemporánea.

Basándose en estas consideraciones sobre la modernidad, resulta válido cuestionarse cuánto de la modernidad líquida ha permeado la realidad mexicana en el presente. Néstor García Canclini parte de la idea de que éste es un tiempo de transición a lo *líquido* de Bauman, en el que los paradigmas están cambiando: “Es incómodo aceptar que lo que creíamos saber ya no tiene capacidad explicativa. Si casi todo se ha vuelto versátil, flexible, hay que hacerse cargo de la incertidumbre” (p. 16). Durante la modernidad prevalecieron las estéticas de la localización y el arraigo, donde el folclore celebraba el territorio y el paisaje natural y cultural inmediato, mientras que hoy la posmodernidad considera obsoletas a las naciones y postula la desterritorialización y el cruce de fronteras como la norma humana (p. 51). Mabel Moraña habla de múltiples modernidades, modernidades alternativas, críticas o contra-modernidades (p. 395) en las que se fusionan elementos autóctonos, diversas concepciones del espacio, el tiempo y la relación con la naturaleza, así como creencias y prácticas que generan hibridaciones con las formas dominantes (p. 395).

Sea cual sea la forma de la modernidad actual mexicana, para Bauman resulta prácticamente imposible no entrar en las dinámicas propias de la modernidad líquida. Ante la inevitable *liquidez* de la vida de hoy, todos los seres humanos sin excepción hacemos parte de una versión siniestra de un “juego de sillas macabro” (p. 12), en donde tanto los privilegiados como los desafortunados no tenemos otra opción que intentarlo (p. 14) y dar lo mejor para así sobrevivir. Desde esta visión provocadora de Bauman sobre el presente *líquido*, y considerando las precisiones sobre la modernidad mexicana previamente expuestas, procedo a analizar cómo algunos principios de la modernidad líquida se hacen manifiestos en *Páradais*. Las marcas de esta *liquidez* que presento a continuación son evidencia de la transformación de la sociedad veracruzana del presente hacia una nueva forma de modernidad y relación con la violencia.

6. Los residuos humanos de la modernidad líquida

En el siguiente análisis, examino las actitudes y comportamientos tanto modernos como moderno-líquidos notorios en los personajes de *Páradais*, prestando especial atención al protagonista y su núcleo familiar. Desde el epígrafe, la novela da cuenta del tono crítico del autor hacia la modernidad en la sociedad mexicana. El peritexto incorpora una cita de *Las batallas del desierto* (1981), obra del mexicano José Emilio Pacheco, que reza de la siguiente manera: “¿Qué va a pasar? No pasará nada. Es imposible que algo suceda. ¿Qué haré? [...] Enamorarse sabiendo que todo está perdido y no hay ninguna esperanza”. Ambientada en el México de los años cuarenta, *Las batallas* es una novela corta que cuenta la historia de un niño que, al rozar la adolescencia, se siente atraído por una mujer mayor. Aunque este argumento presenta similitudes con el de *Páradais* en relación con el despertar sexual propio de la adolescencia y el anhelo por una mujer mayor, *Las batallas* tiene lugar en un contexto de modernización y americanización de un México inserto en las dinámicas posteriores al fin de la segunda guerra mundial.

Beatriz Barrantes-Martín sostiene que, en la novela de Pacheco, la idea de un México utópico queda en entredicho ante una innegable crisis mexicana: “la crisis de la adolescencia [en la novela] representa la propia crisis de una sociedad, la mexicana, que se ahoga poco a poco en mentira social, cultural y política en la que se ha ido desarrollando” (p. 29). Es posible rastrear aquí una de las posibles explicaciones detrás del epígrafe, y es que la obra de Pacheco es vista por algunos estudiosos como un retrato crítico de la modernidad mexicana de los años ochenta, previo al giro neoliberal global.

A través de este epígrafe, se evidencia el deseo de *Páradais* de renovar el debate crítico sobre la modernidad en la sociedad mexicana, enfocándose, a mi criterio, en las implicaciones de la *liquidez* que caracteriza al mundo moderno del siglo XXI. Solo que, en *Páradais*, los trances propios de la modernidad se expanden más allá de los límites de Ciudad de México —espacio geográfico de *Las batallas*—, y se extienden hacia el interior del país. El estado de Veracruz y la ciudad portuaria homónima son los espacios geográficos vitrina a los que apela la novela para exponer los desafíos propios de la modernidad en la periferia del país. Es allí donde el autor visibiliza los marcados extremos entre las vidas de los afortunados ricos, y la subclase proletaria, adentrándose sin reparos en las experiencias *líquidas* que conducen a los personajes a convertirse en residuos humanos.

Uno de los aspectos más destacados de la modernidad líquida visibles en la representación de Veracruz en *Páradais* es la marcada inseguridad que impacta a los personajes. En la novela, tanto los habitantes del humilde barrio Progreso como los

del moderno fraccionamiento Paradise se ven afectados por igual por la inseguridad global,³ señal de la transformación del rol de las ciudades en un mundo globalizado: “nuestras ciudades están dejando rápidamente de ser un refugio frente a los peligros y se están convirtiendo en la principal fuente de éstos” (Bauman, p. 99). En Páradais, la región de Veracruz parece haberse convertido en un residuo de la vida líquida: “Aquellas partes del mundo no aptas para servir o que ya se han vuelto inservibles quedan fuera del ámbito de lo relevante y, por tanto, desatendidas, o son activamente descartadas y erradicadas” (Bauman, p. 21). En la novela de Melchor, el Estado nación parece definitivamente ausente, ya que no vela por la seguridad de los habitantes de Veracruz, que viven a la merced de las bandas criminales. Un ejemplo de esta indefensión es la inescrupulosa muerte de un anciano taxista quien es asesinado por delincuentes (Melchor, p. 97), a quienes en la novela se les denomina eufemísticamente “aquellos” para aludir de manera neutra a la temida criminalidad. Estos grupos armados en Páradais extorsionan, asesinan, secuestran, distribuyen estupefacientes, participan en el tráfico de autos robados, y mantienen a la sociedad veracruzana en tensión permanente. Pese a esto, la novela también describe como la ciudad y sus habitantes se resisten a convertirse en residuos, incorporando actitudes líquidas.

En la vida líquida, la batalla contra la inseguridad se libra en el interior de las ciudades. Las clases pudientes lo hacen desde búnkeres blindados y trincheras que se ven finamente disimuladas en el espacio urbano (Bauman, p. 99). Por ello no extraña el surgimiento de las gated communities: complejos urbanísticos de acceso restringido y controlado que han proliferado en el mundo ante el auge de la inseguridad (p. 100). Este es el caso del fraccionamiento Paradise, enclave esencial de la “espacialización” de la novela, en donde habitan los personajes de alto estatus económico. El vocablo inglés paradise —que significa 'paraíso' y que da nombre al asentamiento urbano— remite cultural y religiosamente a un estado idílico en presencia de Dios, que se asocia con la noción de jardín (Bowker, "Paradise"). Parece evidente que el autor se esfuerza en construir la idea del fraccionamiento como un jardín del Edén híbrido. Esta hibridez se hace evidente a partir de las descripciones del componente natural que caracteriza a Paradise. Por ejemplo, allí coexisten el césped inglés y el “yerberío desquiciante” (Melchor, p. 60) que Polo debe aniquilar como parte de sus labores como jardinero. Paradise es un refugio local de carácter global para los que pueden costearse la ilusión de sentirse seguros; es un oasis moderno que se encuentra separado de la pobreza y la marginalidad solamente por un río. Y es que al otro lado del río Jamapa se encuentra Progreso, enclave urbano

3. Desde las ciencias políticas se han establecido cinco dimensiones para entender la seguridad humana: la medioambiental, la económica, la social, la política y la cultural (Nef, p. 17). Si bien Bauman, al hablar de la inseguridad en la vida líquida, parece centrarse en un principio genérico, es importante no perder de vista que la inseguridad está llena de matices.

marginal donde rampan la pobreza y la inseguridad, y del que irónicamente este paraíso moderno recluta empleados para asegurar su operatividad.

Sin embargo, la crisis de inseguridad que afecta a Veracruz también golpea a Progreso, y afecta a todo el círculo social y familiar del protagonista de la novela. Al hacer un análisis semántico de la toponimia del vocablo “progreso”, que da nombre a esta colonia, encuentro que es entendida como un proceso de sofisticación del conocimiento y de mejora de la calidad de vida.⁴ El vocablo es empleado en el llamado Tercer Mundo como sinónimo de desarrollo y modernización (Scott, “Progress”), y está asociado indudablemente a la modernidad (Briceño-León, p. 32).

Por su parte, la visión de progreso enmarcada en la modernidad líquida es diametralmente distinta para Bauman: “El ‘progreso’ otrora la más extrema manifestación de optimismo radical y promesa de una felicidad universalmente compartida y duradera se ha desplazado hasta el polo de expectativas opuesto, de tono distópico y fatalista” (p. 93). En la vida líquida, el término progreso “evoca un insomnio repleto de pesadillas en las que uno sueña que ‘se queda rezagado’, pierde el tren o se cae por la ventanilla de un vehículo que va a toda velocidad y que no deja de acelerar” (Bauman, p. 93). A partir de estas perspectivas contrapuestas, surge la pregunta acerca del tipo de progreso que se discute en la novela. “Progreso” es una palabra que simboliza la utopía de la modernidad; sin embargo, en Páradais, la autora la utiliza de manera irónica: los habitantes de Progreso se enfrentan a condiciones de vida precarias y carecen de los beneficios y avances que se esperarían del progreso moderno.

Polo define a la colonia Progreso como un pueblo: a lo largo de la novela, el protagonista emplea exclusivamente esta palabra para referirse al territorio donde está emplazada su casa. Resulta peculiar que Polo utilice este término en lugar de otros como “colonia”, “barrio”, “sector”, “vecindario” o “zona”, que son denominaciones modernas. Este uso permite presentir en el personaje un distanciamiento simbólico entre la idea de progreso y su propia percepción de su barrio. Es importante tener presente que para muchos latinoamericanos, lo moderno se opone a la sociedad rural, la pobreza y el subdesarrollo (Briceño-León, p. 32). En la segunda acepción de su definición, “pueblo” se refiere a “población de menor categoría” (Real Academia Española), sentido que concuerda con el tono despectivo que utiliza Polo al referirse a Progreso. Es como si, para Polo, este lugar, con sus calles de tierra sin pavimentar, fuese un espacio atrasado, aún por modernizarse, al que además considera atado a taras del pasado.

4. “Progreso” es definido como “acción de ir hacia adelante” y como “avance, adelanto, perfeccionamiento” (Real Academia Española).

Según el protagonista, en Progreso habitan y sobreviven los chismes de viejas argüenderas⁵ (Melchor, p. 106) e historias inquietantes (p. 27) que generan una huella importante en él. Roger Bartra afirma que “[e]l hombre moderno requiere mitos: los hereda, los recrea, los inventa” (p. 77). Uno de los mitos cruciales en *Páradais* y que Polo descubre en Progreso es el de la Condesa Sangrienta, cuya relevancia en la novela podría verse como asomo de las heridas aun abiertas del proceso de colonización en México.⁶ A partir de estas consideraciones y la relevancia del mito en Progreso, parece evidente que actitudes modernas —y premodernas— permean un enclave urbano estancado en el tiempo. Sin embargo, este “pueblo”, aparentemente no modernizado, no está exento de las problemáticas inherentes a la vida líquida.

Para el protagonista, Progreso es claramente un lugar inseguro, que está a punto de irse “a la chingada” (Melchor, p. 54) y del que Polo se declara harto (p. 158) mientras espera una oportunidad para largarse (p. 105). La descomposición social y económica explícita en Progreso, aunada a la inseguridad propia de la modernidad líquida, influyen de forma tajante en la subjetividad de Polo.⁷ En Progreso, los supuestos avances de la modernidad son una quimera ante las condiciones de vida deplorables de sus habitantes. La novela presenta indicios de la pobreza propia de la modernidad, especialmente a través de la familia de Polo, donde su madre se destaca como un ejemplo representativo de la subcultura proletaria mexicana. Dada la gran influencia que ejerce este personaje en el protagonista, analizo brevemente su perfil. Para comenzar, resalta el hecho de que, en *Páradais*, la madre del protagonista no recibe un nombre propio. Al referirse a ella, Polo recurre exclusivamente a la palabra “madre” —no “jefa”, ni “mamá”, ni “mami”—. Esto sugiere la intención del autor de utilizar el personaje como vehículo para explorar el tema de la maternidad en un sentido más amplio y general, en contraposición a centrarse en un único personaje particular.

La madre es descrita como “la chingada”⁸ (Melchor, p. 56): la madre soltera que ha tenido que sacar adelante a su hijo por su cuenta, sin ningún apoyo emocional. En la novela la describen como “la chacha burlada que supo escalar peldaños [...]” (56).

5. Argüenderas: “adj. El Salv. y Méx. Chismoso” (Real Academia Española).

6. Como afirma Carlos Fuentes: “nuestra relación con España es tan conflictiva como nuestra relación con nosotros mismos” (p. 17).

7. Mabel Moraña afirma que existen ciertas subjetividades que desafían una supuesta solidez del constructo nacional: “[...] de la inestabilidad, buscando navegar estas condiciones de inseguridad e incertidumbre como forma de lucha frente al sistema que los oprime” (p. 166).

8. Octavio Paz define a la Chingada como “la madre que ha sufrido, metafórica o realmente”, asociada a la figura mítica de la Malinche, quien en el siglo XVI sirvió a los oficios de Hernán Cortes en la conquista de México. “Chingado”, por su parte, es un término de múltiples acepciones, con múltiples significados y sentimientos (Paz, *El laberinto...*, p. 72).

Ese 'escalar peldaños' pueden ser entendido como el *progreso* que llevó a la madre de ser una simple empleada doméstica, hasta ascender a la posición de auxiliar contable (p. 37). La madre actúa como un arquetipo de lo que Bartra llama el "prototipo mexicano moderno": un ser sentimental, violento, pasional y agresivo, resentido y rencoroso (p. 175). En ella son la violencia, el resentimiento y el rencor los caracteres más relevantes. La violencia la manifiesta primordialmente a través del verbo y actitudes toscas hacia Polo. La madre atina golpes en la boca de su hijo para hacerlo callar (p. 106), o no duda en llamarlo baboso, huevón o hasta incluso feo "como pegarle a Dios en la cara" (p. 85). El resentimiento de la madre hacia su hijo y la vida en general podría asociarse a las mismas dinámicas modernas, ya que su vida es descrita como una de muchos sacrificios (p. 54) y llena de agobios ante sus deudas infinitas (p. 57).

En la madre habita un resentimiento importante ante su imposibilidad de acceder al sistema educativo, supuesta garantía para el ascenso social en la modernidad. El fracaso escolar de Polo, por ejemplo, genera en la madre una ira mayúscula: "¿yo te obligué a irte de pinta y tronar las materias por andar de pedote? Tuviste chance de hacer estudios, más chance del que yo tuve [...]" (Melchor, p. 37). Esta situación podría ser interpretada también como una expresión de su frustración al ver eliminada cualquier posibilidad de mejorar su posición social a través de su hijo. Tras el traspie académico de Polo, es la madre quien le empuja a que encuentre un trabajo, forzándolo a que siga la única estrategia de supervivencia que conoce, la moderna: "En esta vida las cosas se ganan, cabrón, con trabajo y esfuerzo [...]" (p. 37). Para Bauman la sociedad moderna preparó a sus miembros para el trabajo industrial y el servicio armado, fomentando la obediencia, la conformidad y la resistencia frente a la monotonía, donde se consideraba necesario eliminar la fantasía, la pasión, el espíritu rebelde y la tendencia a la disconformidad (Bauman, p. 147). Para la madre, el trabajo, no importa cuál, es la meta, el objetivo de la vida, en el que la obediencia y la lealtad son claves.

Pero el carácter líquido de la realidad que rodea a Polo parece hacer imposible que cundan en él los esfuerzos modernizadores de su madre. Al reprochar la actitud crítica de Polo hacia su empleo, la madre afirma: "a ti qué te importa si son pendejadas [las que sus jefes le ordenan], para eso te contrataron: para que obedezcas, no para que andes rezongando" (Melchor, p. 37). El tono de la madre es autoritario, severo y tosco: no invita al diálogo o al cuestionamiento: se debe ser leal con sus superiores sin importar nada. En ella parece asimilado un deber ser, que procura traspasar a toda costa a su hijo. Sin embargo, Polo es un vástago bastante crítico de las bondades intangibles del progreso, a pesar de sus apenas dieciséis años. En la novela gran parte de las reflexiones de Polo giran en torno a su marcado desprecio por su realidad, pero en especial por la concepción moderna del trabajo.

En él prima un profundo resentimiento ante las imposibilidades laborales en la región, potenciadas ante las continuas negativas que recibe de los posibles empleadores (p. 83). Su llegada a *Paradise* no disminuye su enfoque crítico.

La falta de compromiso y lealtad de Polo hacia sus empleadores de *Paradise* revela otra faceta del carácter líquido de su personalidad. Para Bauman, en la vida líquida, la lealtad es un antivalor: “la lealtad es motivo de vergüenza, no de orgullo” (p. 19). El monólogo citado de Polo evidencia su falta de lealtad hacia *Paradise*, aunque en el día a día obedece sin chistar las órdenes que recibe, a pesar de lo humillantes que éstas puedan parecerle. Esto se hace latente al momento que firma su contrato de trabajo: “a Polo no le quedó de otra más que firmar la chingadera aquella, con la sospecha de que le había vendido su alma al maligno, una sensación que se acrecentó cuando vio lo contenta que se puso su madre al verlo convertido en el lacayo de aquella bola de miserables presumidos [...]” (Melchor, p. 54). En su reflexión, al sumirse a la expectativa modernizadora de su madre, Polo se refiere a sí mismo como un lacayo, un eufemismo que alude a esclavo, uno que podríamos denominar esclavo moderno.

Paz sostiene que “el obrero moderno carece de individualidad” y que debido al capitalismo se le despoja de su naturaleza humana, reduciéndolo a una mera fuerza de trabajo, a un objeto (El laberinto..., p. 74). Y dado que no hace obras —o no es consciente de las que hace—, ha sido reducido a lo que él denomina “trabajador”, término genérico “que no designa una tarea determinada, sino una función” (El laberinto..., p. 74). Parece claro que Polo es descrito como un trabajador moderno prototípico: el muchacho es “[e]l segador de yerba, el podador de ramas, el recogedor de mierda, el lavador de carros ajenos, el baboso que llegaba corriendo cuando los ojetes le chiflaban: el gato [...]” (Melchor, p. 56). Sin embargo, el caso de Polo es incluso peor: no tiene una función, tiene muchas, y ninguna es creadora.

Polo es parcialmente consciente de esta ausencia de propósito en el trabajo moderno, tal como lo demuestra su experiencia infructuosa de hallar un empleo por su cuenta. Al completar a mano las formas de solicitud de empleo, Polo pone en tela de juicio la sección llamada “meta en la vida”, la cual suele formar parte de estas aplicaciones (Melchor, p. 83). Bauman afirma que a diferencia de la modernidad que se caracterizaba por la solidez, la uniformidad y la monotonía, la modernidad líquida “no se fija ningún objetivo ni traza línea de meta alguna y sólo asigna una cualidad permanente al estado de fugacidad” (Bauman, p. 90). Así Polo, más avanzada la obra, expone que “su meta en la vida era abrirse a la chingada, conseguir una lana, ser libre, carajo, ser libre por una pinche vez” (Melchor, p. 105). Esto revela su poco compromiso con su empleo, su familia, o la sociedad de donde proviene.

No resulta sorprendente que Polo anhele escapar, considerando su limitada capacidad para experimentar los placeres del consumo en la vida moderna, los cuales le resultan inalcanzables. Además de no contar con tiempo para el ocio, su “magro salario” (Melchor, p. 107) es íntegramente administrado por su madre, lo que le deja sin opciones para entretenerse o planear un mejor futuro. En *Páradais*, la soledad engendrada por el trabajo esclavizante y solitario en el fraccionamiento, o, como lo llamaría Octavio Paz, “la condenación total” (Paz, *El laberinto...*, p. 222) conduce a Polo a un aislamiento que hacen marcada su necesidad de consumo. De acuerdo con Bartra, el hombre moderno es presa del abuso del alcohol y del sexo, que es la forma con la que lidia con las privaciones, la inestabilidad y la degradación características de la vida (Bartra, p. 174). La dependencia de Polo al tabaco y en mayor medida al alcohol es descrita a lo largo de la novela minuciosamente. Dada su imposibilidad de costearse estos vicios modernos, Polo echa mano de sus habilidades *líquidas*.

Para Bauman, la vida líquida se caracteriza por ser voraz, consumidora y “asigna al mundo y a todos sus fragmentos animados e inanimados el papel de objetos de consumo [...]” (p. 19). Dada su incapacidad de acceder al consumo convencional por falta de dinero, Polo convierte en patrocinadores a todo el que puede, seres consumibles que hacen posible su disfrute. Lo más sorprendente es que objetiviza a todos, cercanos o lejanos emocionalmente, percibiéndolos como meras herramientas para alcanzar sus propósitos. Así es posible argumentar que Polo es presa de lo que Bauman llama el “síndrome consumista”, uno que va más allá de la necesidad de satisfacción y placer inmediato, y que consiste “en una negación enfática tanto del carácter virtuoso de la dilación como de la corrección y conveniencia del aplazamiento de la satisfacción [...]” (p. 113). En Polo no hay corrección alguna ante sus constantes desatinos, y podría argumentarse que la carencia de una moral mínima en su accionar es también una evidencia de pensamiento líquido.

El tren de pensamiento de Polo es una muestra de su falta de escrúpulos, de empatía y de su propensión a la violencia. Así, resulta evidente que otra constante en la liquidez del pensamiento de Polo es la forma en que le resta valor a la vida humana. Prueba de esto es la relación descentrada entre el protagonista y Franco Andrade. Polo no siente ningún tipo de estima por el Gordo, y se refiere a él con epítetos displicentes como “pinche gordo”, “tarado”, “marrano” o “mantecoso” cuya acumulación a lo largo de la novela construye una distancia afectiva (Melchor, pp. 16). Aun así, no duda en utilizarlo como medio para satisfacer sus adicciones al alcohol y el tabaco, al tiempo para aliviar su pronunciada soledad. El protagonista critica todo lo que significa el Gordo, desde su supuesto carácter libidinoso

— manifiesto en su imparable verborrea cargada de un alto componente sexual —, hasta su forma de comer. Sin embargo, no hay corrección en Polo: no sermonea a su patrocinador, simplemente saca provecho de él: “[m]e la voy a chingar así [a la señora Marián], balbuceaba [Franco], después de pararse a trompicones en la orilla del muelle; me la voy a coger así y luego voy a ponerla en cuatro y me la voy a chingar asá [...] y Polo apartaba la mirada y se reía sin ganas y aprovechaba la distracción del gordo para darle baje a la botella [...]” (p. 11). Esto es otra evidencia de cómo Polo ha sido seducido por los valores líquidos de gratificación instantánea y de felicidad individual (p. 65) que convierten a todos los seres humanos en residuos.

La indiferencia de Polo ante los seres humanos y la vida en general se hace aún más evidente en su forma de objetivizar a las mujeres. Octavio Paz afirma: “Al convertirla [a la mujer] en objeto, en ser aparte y al someterla a todas las deformaciones que su interés, su vanidad, su angustia y su mismo amor le dictan, el hombre la convierte en instrumento. Medio para obtener el conocimiento y el placer, vía para alcanzar la supervivencia [...]” (Paz, *El laberinto...*, p. 213). La relación de Polo con la señora Marián es uno de los casos insignia al respecto en la novela. La mujer es una de las propietarias en el fraccionamiento *Paradise*, y por ende cuenta a Polo entre uno de sus empleados. Por su parte, Polo la entiende como un objeto y la clasifica: “Una doña como tantas otras, *equis*, a él nunca lo había impresionado” (Melchor, p. 13). Aquí se infiere que Polo cataloga a la mujer a partir de estándares meramente externos, entre cuerpos que impresionan y cuerpos que no. Polo también resalta la aparente belleza de uno de sus atributos, como si de un objeto se tratase, al afirmar que Marián cuenta con “[u]n culo decente, pues, lo que fuera de cada quien [...]” (p. 14), un trasero al que evita admirar: “siempre se aguantaba las ganas de verla y se forzaba a sí mismo a dominar la tensión instintiva del cuello [...]” (p. 15). Un instinto probablemente amaestrado ante el marcado desprecio que Polo siente hacia ella, tanto por su estatus de patrona como por su privilegiada situación económica.

El resentimiento en Polo por su condición de subalterno también influye en la forma en que valora la vida de estos otros privilegiados. El protagonista llega a incluso a sentirse gravemente humillado por la propina que Marián le da por sus servicios en la fiesta de cumpleaños de su hijo Micky: “¿Por qué chingados no le había devuelto el sobre inmediatamente, diciéndole, con todo el desprecio del que era capaz: *no necesito sus limosnas, muchas gracias?*” (Melchor, p. 41). No extraña entonces que Polo participe del asalto planeado por Franco a la familia Maroño. Su decisión confirma no solo su desprecio hacia la mujer, o por la clase acomodada, sino por la vida humana en general, y una aparente asimilación del principio moderno líquido de la desechabilidad. Por una parte, Polo no cuestiona la inminente violación, anunciada por Franco como única estrategia para alcanzar su objetivo de

saciar su deseo carnal hacia la señora Marian. Polo tampoco se plantea la posibilidad de hacer cambiar de parecer al Gordo: “Al fin y al cabo, a él qué carajos le importaba lo que le pasara a la vieja esa y a su insoportable familia [...]” (p. 121). Su involucramiento acrítico en el plan de Franco corrobora una visión de mundo, una subjetividad en la que todo se vale, en donde no se toman en consideración los posibles residuos humanos.

En su deseo ya reportado de encontrar una salida a su nefasta realidad, Polo adapta el plan criminal de Franco para su propio beneficio. Su objetivo es agradar a *aquellos*, y presentarse como responsable y ejecutor del asalto a la familia Maroño para así obtener una oportunidad en dicha organización. De acuerdo con Polo: “su ambición no era volverse pepencha, ni halcón, ni asesino, ni tener ninguna clase de puesto en la organización; [...] pero estaba dispuesto a chingarse un rato a cambio de escapar de aquel aprieto que era su vida [...]” (Melchor, p. 124). Su idea es alcanzar el estilo de vida de su primo Milton, quien, como miembro abducido de la organización, se desplaza en camionetas de lujo, bebe “el mejor whisky del mundo” (p. 100), y le sobran los billetes de quinientos pesos (p. 102). Estos lujos y aparentes privilegios de Milton están completamente fuera del alcance de Polo en su condición de lacayo moderno.

En referencia a su plan, Polo arguye: “¿Qué tenía de malo querer ganar más varo, tener más libertad y adquirir un sentido de utilidad, de finalidad, lo más parecido a una meta en la vida que alguna vez había sentido?” (Melchor, p. 102). Esto es evidencia de la crisis de valores de una sociedad líquida. Así, Polo, careciendo de objetivos en su vida y privado de su capacidad de creación, se suma a lista de los desafortunados residuos humanos retratados en la obra, al encontrarse inevitablemente obligado a recurrir a los delincuentes en busca de una salida para su terrible existencia.

Y en ese proceso de escapatoria y trasgresión, Polo no deja de ver la vida de los otros como algo utilitario y desechable. Al especular sobre los posibles resultados de su plan, el protagonista espeta: “Le llevaría la Grand Cherokee y todas las cosas que metería dentro, le ofrecería la vida del gordo pendejo [a su primo el delincuente] si hacía falta [...]” (Melchor, p. 124). Para Paz, la indiferencia del hombre moderno ante la muerte no es otra cosa que su indiferencia ante la vida: “Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor” (Paz, p. 63). Polo está plenamente consciente de que estos delincuentes carecen de cualquier aprecio por la vida humana: ha escuchado de la voz de Milton sobre las atrocidades y crímenes en los que se ha visto obligado a ser partícipe (Melchor, p. 87). Todo esto le es indiferente: en su cabeza le resultan intrascendentes la vida de los Maroño o la de Franco: estas vidas *otras* parecen para Polo el precio a pagar por su libertad. Si bien los eventos culminan de

forma inesperada para todos los involucrados, la forma en cómo Polo los aborda, desde su planeación hasta su regreso a la escena del crimen, como si nada hubiese pasado, muestran un instinto de supervivencia que priva sobre el respeto a la vida humana.

Conclusiones

En *Páradais*, el tránsito vital de Polo y sus múltiples dificultades, invisibles e invisibilizadas para la mayoría, plantean las nefastas consecuencias de la vida líquida y de la modernidad en la juventud mexicana del presente. A Polo le toca vivir lo peor de una modernidad fusionada con los terribles principios líquidos, consecuencia de una acelerada globalización. Sus nulas alternativas ante un contexto tan espinoso nublan la capacidad de acción del personaje: finalmente él en sí mismo es un desecho, uno de tantos.

Las consecuencias de la inserción de Polo en la modernidad líquida veracruzana, del México periférico, son considerablemente dolorosas, ya que, además de terminar ahogado por la soledad, la incertidumbre, el resentimiento, el dolor y el miedo, el protagonista se lleva por delante las vidas de muchos otros. Adicionalmente, Polo se presenta como un ser condenado a permanecer en la pobreza y en la marginalidad, y dada su cercanía con las bandas delictivas de la región, resulta evidente que los augurios de la novela sobre el futuro del joven son poco promisorios.

Sin embargo, Polo no es el único desecho: en *Páradais*, todos los seres humanos son residuos, sin importar su estrato social. La novela se presenta, así como una crítica a la alienación de un sistema moderno que conduce tanto a pobres como a ricos a una caducidad acelerada, sin posibilidad alguna de escapatoria.

Referencias

- Andrade Guevara, Víctor Manuel. "Violencia, y régimen político local en Veracruz, México: 1936-2016." *Memorias*, n.º 35, 35, jun. 2018, pp. 55-78, <https://doi.org/10.14482/memor.35.10802>.
- Barrantes-Martín, Beatriz. "Transformaciones seculares en la ciudad de México: Las batallas en el desierto de José Emilio Pacheco." *Taller de Letras*, n.º 34, mayo 2004, pp. 25-37.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*. Grijalbo, 1987.
- Bauman, Zygmunt. *Vida líquida*. 14.ª ed., Paidós, 2006.

Bowker, John. "Paradise." *The Concise Oxford Dictionary of World Religions*, Oxford University Press, 2000, www-oxfordreference-com.subzero.lib.uoguelph.ca, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780192800947.001.0001/acref-9780192800947-e-5475>.

Briceño-León, Roberto. "La modernidad Mestiza de América Latina." *Espacio Abierto: Cuaderno Venezolano de Sociología*, vol. 29, 2020, pp. 24-46.

Di Bernardo, Francesco. *Capitalismo global y petroficción en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*. *Revista Valenciana estudios de filosofía y letras*, n° 29, enero-junio 2022, pp.81-101. <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/548>

Dhondt, Reindert, et al., editores. *Afectos y Violencias en la Cultura Latinoamericana*. 1st ed., Iberoamericana Editorial Vervuert, 2022, ocul-uo.primo.exlibrisgroup.com, <https://doi.org/10.31819/9783968693088>

Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. Fondo de Cultura Económica, 1992.

García Canclini, Néstor. *El mundo entero como lugar extraño*. Gedisa, 2014.

García-González, Dora Elvira. "Reflexiones críticas sobre la violencia en México desde la injusticia: proyectar imaginativamente para construir la paz." *Eidos* (Barranquilla, Colombia), vol. 26, n.º 26, 2017, pp. 149-77.

Lemus, Rafael. *En los márgenes de la nación: geografías imaginarias en Temporada de huracanes (2017) de Fernanda Melchor*. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 99, n.º 2, febrero de 2022, pp. 163-70. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.3828/bhs.2022.12>.

Martínez Gómez, Raciél Damón. «Clásicos menores: *Páradais, la bravura del trópico negro* de Fernanda Melchor». *Revista Praxis*, 29 mar. 2021, <https://praxisrevista.com/2021/03/29/clasicos-menores-paradais-la-bravura-del-tropico-negro-de-fernanda-melchor/>.

Melchor, Fernanda. *Páradais*. Random House, 2021.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa Editorial, 2007.

- Moraña, Mabel. *Líneas de fuga: Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Iberoamericana, 2021, <https://doi.org/10.31819/9783968691251>.
- Nef, Jorge. *Human Security and Mutual Vulnerability: The Global Political Economy of Development and Underdevelopment*. International Development Research Centre, 1999. EBSCOhost, <http://search.ebscohost.com.subzero.lib.uoguelph.ca/>
- Ortuño, Antonio. "Entrevista con Fernanda Melchor." *Revista de la Universidad de México*, núms. 862-863, julio de 2020, pp. 128-133.
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0abac055-4672-4847-8781-5f55b462d42c/entrevista-con-fernanda-melchor>. Accedido 12 de julio de 2023.
- Ospina, William. *El dibujo secreto de América Latina*. Random House, 2014.
- Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. 2.ª ed., Ediciones Era, 1981.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad – Postdata – Vuelta al laberinto de la soledad*. 3ª. ed., Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Paz, Octavio. *En busca de la Modernidad. El ogro filantrópico. Cuadernos de Economía*, vol. 17, n.º 28, 1988, pp. 13-26.
Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario, <https://dle.rae.es>. Acceso: 14 abr. 2023.
- Rodríguez, Adriana, y Mariamne Crippa. "Discursos y diálogos sobre violencia / Discourses and Dialogues about Violence." *Espiral*, vol. 30, n.º 87, mayo 2023, pp. 9-35. EBSCOhost, <https://doi.org/10.32870/eees.v28i81.7334>.
- Ronzón, Ernesto Treviño. "Las violencias y los jóvenes." *Ser joven en la ciudad de Veracruz*, CLACSO, 2020, pp. 47-82. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm02rp.6>.
- Scott, John. "Progress." *A Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, 2014, www.oxfordreference-com.subzero.lib.uoguelph.ca,
<https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199683581.001.0001/acref-9780199683581-e-1818>.
- Wolfenzon, Carolyn. "Brujería, carnaval y capitalismo en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor." *Confluencia*, vol. 37, n.º 2, primavera, 2022, pp. 96-108. EBSCOhost, <https://doi.org/10.1353/cnf.2022.0007>.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 34 x 39 cm

Artículo

La transposición en *Charlotte Corday. Poema dramático* de Nara Mansur Cao

The transposition in *Charlotte Corday. Poema dramático* by Nara Mansur Cao

A transposição em *Charlotte Corday. Poema dramático* de Nara Mansur Cao

Annie Vásquez Ramírez¹

Universidad de Los Andes, Táchira, Venezuela

avevilly@gmail.com

Recibido 17-03-2026

Aprobado 18-04-2026

Resumen: La presente investigación analiza la obra *Charlotte Corday. Poema dramático*, de la dramaturga cubana Nara Mansur Cao, desde la categoría de la transposición, entendida como proceso de transformación y desplazamiento entre distintos sistemas semióticos: de la historia a la literatura, al teatro y al *performance*. El análisis se sustenta en la teoría de la transtextualidad de Gérard Genette, particularmente en la noción de hipertextualidad, donde la obra de Mansur (hipertexto) transforma un texto previo o referente histórico (hipotexto). La transposición, en esta obra, se extiende a una dimensión performativa, ya que el poema dramático ha sido llevado al arte de acción y al recital poético, lo que confirma su carácter dinámico, experimental y abierto; inscribiéndola en una dramaturgia latinoamericana contemporánea que privilegia la hibridez, la reescritura y la libertad estética.

Palabras clave: transposición; transtextualidad; hipertextualidad; dramaturgia latinoamericana contemporánea; *performance*; Nara Mansur Cao.

1. Licenciada en Pedagogía Alternativa, subárea Arqueología de la Universidad Politécnica Territorial de Mérida, Venezuela. Licenciada en Educación mención Artes Plásticas. UNEARTE. Mérida, Venezuela. Artista plástico, poeta y escritora, fundadora del grupo transdisciplinario JAU (Jóvenes Artistas Urbanos). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4119-5874>



¿Cómo citar?

Vásquez, A. "La transposición en *Charlotte Corday. Poema dramático* de Nara Mansur Cao".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 365-374.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: This study analyzes *Charlotte Corday. Dramatic poem* by Cuban playwright Nara Mansur Cao through the category of transposition, understood as a process of transformation and displacement across different semiotic systems: from history to literature, theater, and performance. The analysis is grounded in Gérard Genette's theory of transtextuality, particularly the notion of hypertextuality, in which Mansur work (hypertext) transforms a prior text or historical referent (hypotext). Transposition in this work extends into a performative dimension, as the dramatic poem has been adapted into performance art and poetic recitals, thereby confirming its dynamic, experimental, and open-ended nature. This situates the work within a contemporary Latin American dramaturgy that privileges hybridity, rewriting, and aesthetic freedom.

Keywords: transposition; transtextuality; hypertextuality; Contemporary Latin American dramaturgy; performance; Nara Mansur Cao

Resumo: A presente pesquisa analisa a obra *Charlotte Corday. Poema dramático* da dramaturga cubana Nara Mansur Cao a partir da categoria de transposição, entendida como um processo de transformação e deslocamento entre diferentes sistemas semióticos: da história à literatura, ao teatro e à performance. A análise fundamenta-se na teoria da transtextualidade de Gérard Genette, particularmente na noção de hipertextualidade, na qual a obra de Mansur (hipertexto) transforma um texto prévio ou referente histórico (hipotexto). A transposição nesta obra estende-se a uma dimensão performativa, uma vez que o poema dramático foi levado à arte de ação e ao recital poético, confirmando seu caráter dinâmico, experimental e aberto; inscrevendo-a em uma dramaturgia latino-americana contemporânea que privilegia a hibridez, a reescrita e a liberdade estética.

Palavras-chave: transposição; transtextualidade; hipertextualidade; dramaturgia latino-americana contemporânea; performance; Nara Mansur Cao.

A veces. No digo la sociedad, digo la revolución.

Digo "la revolución de la revolución de la revolución".

Somos los inventores de la revolución, pero todavía no sabemos utilizarla.

Oh, padre. Pater. Patético. Padre patético. Paternidad patética.

Papá desempleado. Papa. Patata. Papilla.

Papa móvil. Pa lo que sea Fidel pa lo que sea.

Pa pa pa pa pa pa pa pa (onomatopeya de ráfaga de AK-M)

Nara Mansur. *Charlotte Corday. Poema dramático*

Introducción

En el presente trabajo se aborda la obra *Charlotte Corday. Poema dramático*,² de la dramaturga cubana Nara Mansur Cao³ en el cual nos interesa resaltar lo transpositivo que hay en esta obra que pone el acento en las transformaciones de universos semióticos, de la historia a la literatura, al teatro y al arte de acción. En dicha obra Mansur narra con un lenguaje poético el asesinato de Jean-Paul Marat por Charlotte Corday desde otro lugar de enunciación más subjetivo, resemantizando el discurso político de la revolución. Parte de la historia de la Revolución francesa del siglo XVIII y llega a la Revolución cubana del siglo XX; esto es visto y expuesto desde la mirada y la voz femenina.

La obra se presenta a través del discurso de un personaje y se estructura en siete partes. Las dos primeras introducen y explican los hechos históricos a manera de epígrafe y prólogo: *Dice Peter Weiss* y *El documento Habla Jean Paul Marat*; la tercera *El poema dramático* que se subdivide en cinco partes: *Opening* texto de carácter autobiográfico que rememora el encuentro familiar en una funeraria por el velorio de sus abuelos; *Habla Charlotte Corday* (contiene quince textos o poemas); *Habla Jean Paul Marat: Discurso a mi país*; *Habla Charlotte Corday por segunda vez* (contiene dos textos o poemas) y *El cancionero* (posible epílogo) donde representa la voz colectiva, la voz del pueblo.

*¿De qué sirve la libertad política para los que no tienen pan?
Sólo tiene valor para los teorizantes y los políticos ambiciosos.
Libertad.
Jean Paul Marat*

*Es suficiente que yo sea muy desafortunada
para tener derecho a tu benevolencia.
Charlotte Corday*

2. *Charlotte Corday. Poema dramático*. Finalista del I Concurso "Casa de América-Festival Escena Contemporánea" de Dramaturgia Innovadora, Madrid, 2002. Aparece publicada en la colección CELCIT. Dramática Latinoamericana, n. 260, www.celcit.org.ar/bajar/dla/260/ Charlotte Corday. Poema dramático. Tablas, n.º 3, vol. LXIX, septiembre-diciembre, La Habana, 2002 y en dos libros de la autora: *Un ejercicio al aire libre* (Letras Cubanas, 2004) y *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro* (Ediciones Alarcos, 2009 y 2012).

3. Nara Mansur Cao (La Habana, 1969). Poeta, autora de materiales para la escena, crítica teatral, editora y promotora cultural. Licenciada en Teatrología, Facultad de Artes Escénicas, Instituto Superior de Arte. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Redactora de la revista "Conjunto" de teatro latinoamericano, editada por la Casa de las Américas. Reside entre La Habana y Buenos Aires, Argentina, desde 2007.

De la historia a la dramaturgia contemporánea

La historia de Jean Paul Marat y Charlotte Corday es un relato trágico de la Revolución francesa, donde Corday asesina a Marat en el París de 1793 tras un intento de frenar el terror que se había impuesto, convirtiéndose este acto en símbolo de lucha entre facciones revolucionarias. Dicha historia ha dado origen a otros textos, por citar alguno *Marat/Sade*⁴ de Peter Weiss,⁵ presentada al inicio de la obra de Mansur cual epígrafe y que a manera de prólogo la inserta en lo que ella denomina *El documento* y comienza así: “Cuando Charlotte Corday asesinó a Jean revolucionario francés Paul Marat, ella se convirtió en una mártir de una causa perdida”. Más adelante dice: “Ella creyó que un solo acto violento podía restaurar el orden a Francia. Si su acción fue justificada o no, nadie niega que su belleza, tranquilidad y estoicismo la hacen una figura intrigante de la Revolución Mundial”. (Mansur, p. 14).

En *El documento* también se menciona la pintura titulada *La muerte de Marat*,⁶ lo cual muestra que la historia fue documentada no solo de manera escrita sino también visual, luego explica cómo se dio el evento desde que Corday tocó la puerta de la casa, entró al baño y apuñaló a Marat.

Dentro de *El poema dramático, Habla Charlotte Corday*, conseguimos otras referencias como “Cecilia Valdés, en la zarzuela homónima”, la *Meditación XVII* del poeta John Donne: “Querido amigo mío: / La muerte de Marat es un hecho / el crimen está a punto de ebullición / Cuando vuelvas a Notre-dame / no preguntes por quién doblan las campanas / doblan por mí” (Mansur, p. 23), o la consigna política: “Hasta la victoria siempre” que forma parte del sociolecto de la Revolución cubana en *El cancionero*; o la receta del postre de origen francés islas flotantes en *El poema dramático, Habla Charlotte Corday*:

Bata seis claras de huevo a punto de nieve y agréguales poco a poco seis cucharadas de azúcar. Hierva la leche con canela, limón y sal. Cocine las claras batidas en la leche caliente. Cuele la leche que le quedó y mézclela con la maicena y las yemas. Cocine hasta que se espese. Sirva la crema en una dulcera y póngale encima las “islas de merengue” de modo que queden flotantes sobre

4. *La persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representada por el grupo teatral de la casa de salud mental de Charenton bajo la dirección del Marqués de Sade* acortada como *Marat/Sade*, obra teatral de 1963, escrita por Peter Weiss, originalmente en alemán.

5. Dramaturgo alemán considerado referente del Teatro documental o Teatro documento (rama del Teatro político) que construye la obra a partir de una documentación histórica precisa, adaptando incluso las formas de expresión del documento mismo.

6. *La muerte de Marat*, obra del artista Jacques-Louis David, que inmortalizó el evento de la muerte del líder revolucionario francés en los meses posteriores al hecho, muestra a Marat muerto en su baño tras su asesinato a manos de Corday el 13 de julio de 1793.

la natilla, que no debe quedar muy espesa. Polvoree las “islas” con canela a la usanza antigua. Rinde para once millones de raciones. [...] Las Islas flotantes son las sobrevivientes de la devastación de la tierra sólida Las Islas salvadas... Los sobrevivientes flotan en el Golfo de México (Mansur, p. 26).

Las alusiones presentes en la obra de Mansur pueden percibirse como transtextualidades o transcendencia textual del texto según el crítico y teórico literario francés Gérard Genette, donde hay una relación de copresencia de dos o más referentes, o presencia física de un texto dentro de otro, algo que conocemos como intertextualidad y que definió Genette de manera restrictiva⁷ en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989, pp. 10-11).

Mansur con *Charlotte Corday* nos deja clara la lógica transpositiva, la cual hace énfasis en ese prefijo “trans” que habla de pasar a través, de movimiento, desplazamiento hacia lo otro, eso otro de lo que ella hace una lectura y luego relaciona en su texto haciendo cambios de manera muy creativa, no solo de forma sino también de contenido, y es aquí donde caben las palabras del crítico de cine argentino Sergio Wolf quien dice que “el término transposición designa la idea de traslado pero también de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro y sistema” (*Transposición ...*, p. 16).

Lo transpositivo, entonces, pone el acento en las transformaciones relativas al cambio de universos semióticos, de la historia a la literatura, al teatro. Sin detenernos en el debate teórico entre las dos concepciones que dominan el pensamiento teatral: la literaria-verbal o logocéntrica, que considera el texto literario (texto escrito) como elemento principal y autónomo del arte teatral, y la espectacular o escenocéntrica, que considera el texto espectacular (acontecimiento teatral o puesta en escena) como realidad principal y autónoma; tomamos la noción de texto dramático de la filóloga española María del Carmen Bobes, ya que la obra de Mansur como dramaturgia innovadora abre otras posibilidades estéticas:

Consideramos Texto Dramático como el conjunto de la obra escrita y la obra representada con todas las relaciones que suscitan en el proceso de comunicación en el que intervienen, y distinguimos en él dos aspectos (no dos partes): el Texto Literario y el Texto Espectacular; el primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación y ambos están en el texto escrito (*Semiología de la obra dramática*, p. 12).

7. Restringidas a tres formas principales: la cita (referencia explícita y literal), el plagio (copia no declarada pero literal) y la alusión (referencia implícita y menos literal) de un texto a un texto anterior en particular.

La obra *Charlotte Corday. Poema dramático* de la dramaturga cubana Nara Mansur se presta a transformaciones más complejas y esto lo observamos en la experiencia del recital poético a manera de concierto de la obra en cuestión, donde Mansur resalta el hecho musical en la lectura del poema; en el *performance* utiliza su voz, su entonación y su ritmo para leer la partitura textual, apuntando como explica el teatrólogo cubano Habey Hechavarría en *Ensayo para la ejecución de un crimen político*: “a la teleología performativa del poema y, por la otra, a la repercusión del teatro poético, cuya expresión, a través del soporte literario o escénico, ocurre en el ámbito psicológico del receptor. Trasciende la retina hacia el Teatro-de-la-Mente” (*Habla Charlotte Corday...*, 2019, p. 42).

A partir del término propuesto por el teórico literario francés Gérard Genette en su obra *Palimpsestos...* (pp. 9-14), transtextualidad⁸ se refiere a todas aquellas relaciones que una obra literaria puede tener con otras, ya sean relaciones manifiestas o explícitas, secretas o implícitas. Aquí nos centraremos en una de las categorías relacionales de la transtextualidad, la hipertextualidad. Genette plantea que la hipertextualidad alude a las relaciones que existen entre un texto resultante, al cual llama hipertexto, de la interpretación o transformación de un texto cronológicamente anterior al cual llama hipotexto, que se constituye en texto fuente o texto base del hipertexto, logrando la transcendencia textual, es decir, puede superar o sobrepasar el universo literario que le dio origen.

Al inicio de *Charlotte Corday. Poema dramático* conseguimos un fragmento del texto de la obra teatral *Marat/Sade* de Peter Weiss que funge de epígrafe y narra con mucho lirismo cómo Corday llega a la capital y no se detiene a detallarla, sino que va directo a comprar un puñal de mango blanco, lo único que la distrae es un olor a flores mezclado con sangre. La transposición (transformación seria), en palabras de Genette:

Es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. También lo es por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza (*Palimpsestos...*, p. 262).

Y acota que la transposición, dentro de la hipertextualidad, se caracteriza por ser una transformación seria y ambiciosa del hipotexto, que puede llegar a ocultar su origen:

8. El objeto de la poética es la transtextualidad o transcendencia textual del texto, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”. La transtextualidad incluye cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

Puede investirse en obras de vastas dimensiones, [...] cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea (Genette, *Palimpsestos...*, p. 262).

En *Charlotte Corday* de Mansur encontramos transposición a lo largo de toda la obra, empezando por su paratexto. El título nos lleva a pensar en una revolución más femenina, menos patriarcal; será Charlotte, la mujer, quien tome la palabra para hablar de una revolución desde su cuerpo y alma. O la reinterpretación de la realidad referencial, la histórica, que toma de Weiss, quien ya la ha ficcionalizado anteriormente y la utiliza en el epígrafe donde, a través de la traducción del alemán al español, también se transpone el texto de una lengua a otra:

Charlotte Corday llega a la capital / Todas las ventanas están adornadas / Todavía del viaje está un poco cansada / Pero nada de echar un pestañazo en el hotel / Al despuntar el alba va al Palais-Royal / Donde le han recomendado un vendedor de puñales. / Bajo las arcadas en las vidrieras / Ve mil clases de esencias y cosméticos / Por todos lados la abordan y la invitan / Trucos le ofrecen contra la sífilis / peras, esponjas, frascos, condones / todos los quincalleros la acosan. / Pero ella es sorda a las seducciones / Va derecho a la tienda / Y compra un puñal de mango blanco. / Oye el canto de los pájaros en las Tullerías / Y el perfume de las flores llega hasta ella / Pero aún así sin una mirada a las perfumerías / Se engolfa resueltamente por las callejuelas / En donde el olor de las flores se mezcla al de la sangre / Donde todo el mundo silba aplaudiendo / El desfile de las altas carretas / Colmadas con sus fantoches gigantescos (Mansur, p. 13).

De igual manera, en *El documento* encontramos textos como “Marat se bañaba casi todo el tiempo, tenía todo el cuerpo cubierto de llagas, de musgo de playa” (p.14), y Nara Mansur, refiriéndose a ese documento, nos aclara que

En la puesta de Buenos Aires aparece diagramado en el marco de un periódico antiguo, *Journal de París*, y se entregaba a los espectadores como programa de mano, aludía a los hechos históricos. Pero la verdad es traicionada aquí también (en esa parte de la obra dedicada a la memoria histórica), es poco legible, plagada de traducciones o de falsos traductores, de juegos de palabras como en el Poema dramático (Mansur, *Habla Charlotte Corday...*, p. 150).

El texto principal transpone un hecho histórico a un poema dramático, discurso que a ratos parece una suerte de diario personal de la oradora, acción que no sucede en la misma época ni el mismo contexto de la Revolución francesa, sino en el contexto de una isla y su revolución; es decir que transpone una acción ubicada en el siglo XVIII al siglo XX: “Hoy es un día del año 1990. (Apagón) El farol con el que mi abuelo hizo la campaña de alfabetización alumbra la pequeña sombra del ataúd” (Mansur, p. 16), y donde encontramos cambios sutiles que pueden ser tomados como errores, caso de la modificación de la palabra *fidedigna* para poderse referir al líder de la Revolución cubana: “Corday accedió al hogar parisiense de Marat bajo la máscara de que ella tenía información *fideligana*⁹ con respecto a las sublevaciones” (Mansur, p. 14).

Es como nos dice la poeta y ensayista cubana Jamila Medina Ríos en Nara Mansur y Charlotte Corday: *De 1768 A 1969 Revoluciones por minuto* (2019): “el ‘mito’ de Charlotte Corday y Jean-Paul Marat se recontextualiza y actualiza, al ser traído a nuestros días y vuelto a representar en la Cuba finisecular y finimilenarista (sic)” (Habla Charlotte Corday..., p. 51). Lo podemos ver en el texto:

Soy una asesina / pero esto no es una identidad / como si algo fuera una
identidad / En realidad, nací en Latinoamérica / comí muchos frijoles
mágicos desde niña / chícharos verdes / me recibí de enfermera, estoy lista
para curar (Mansur, p. 19).

Tomando la noción propuesta por Jamila Medina Ríos de poema dramático como “Texto transgenérico, en el que se hibridan la subjetividad, la expresividad y el tono confesional con la exclamación instigadora o incitadora del público” (Habla Charlotte Corday..., p. 48), la obra de Charlotte Corday concebida como texto poético para la representación teatral, también se ha transpuesto al performance o arte de acción como recital poético con improvisación musical donde la autora de pie y frente al público lee sus versos a manera de discurso político amplificado por un micrófono.

Lo anterior refuerza lo que dice la investigadora y dramaturga venezolana Yoyiana Ahumada¹⁰ en una conferencia dictada en 2025 en la Maestría de Literatura latinoamericana y del Caribe de la ULA Táchira “en la transposición ese texto puede ser movido hacia otras coordenadas de comprensión, hacia otras coordenadas semánticas, a otras coordenadas de posibilidades” (00:41:46), rebasando la fuente o la obra en la que se fundamenta “...la transposición te permite la experimentación, el enriquecimiento, la toma de decisión, que no necesitan mantener esa fidelidad al original”¹¹ (00:43:00).

9. Mansur usa esta palabra para referirse a algo relativo a Fidel Castro, se trata de un neologismo que no figura en el diccionario de la Real Academia Española.

10. Yoyiana Ahumada (Caracas, 1964). Escritora, investigadora, dramaturga y guionista. Autora de la obra teatral *Gallegos: Selva, llano y palabra* (2023) y del poedrama *Polvo de hormiga hembra* (2013).

11. Ahumada dice que no le gusta la palabra “original” porque en realidad ambas obras (la fuente y la transposición) son originales.

Desde esta perspectiva, la teatróloga cubana Martha Luisa Hernández, en su texto *Sobre la conservación y el deseo* (2019), nos confirma cómo la transposición en el texto de Mansur puede ser movida hacia otras posibilidades, versionando el poema dramático con la potencia del cuerpo:

La experiencia del concierto de Charlotte Corday. Poema dramático que la propia Nara concibiera en Argentina se distingue, sobre todo, como esa interpelación autárquica sobre el deseo de la voz, el timbre, la sonoridad y la animación de lo escrito. Con una excelsa búsqueda sobre el ritmo, la dilatación de sonidos y palabras, el performance, a modo de descarga de jazz, equilibra la proposición autoral de mirar/ versionar el poema dramático con la potencia del cuerpo. La voz como presencia, la inmovilidad y las manos apoyando la partitura textual en un caótico devenir. Este performance, representa la interrogante corpórea de Mansur sobre el efecto de la poesía y el delirio (Habla Charlotte Corday..., p. 7).

A manera de conclusión

La obra *Charlotte Corday, poema dramático*, de Nara Mansur Cao, es testimonio de un desarrollo teatral contemporáneo llevado a cabo desde Latinoamérica. Hablamos de una dramaturgia no tradicional, digna heredera de la posmodernidad. En ella son fáciles de identificar procesos artísticos actuales, tales como la transposición, entendida como transformación y desplazamiento entre distintos géneros expresivos e incluso de distintas áreas teóricas, como la historia, la literatura, el teatro, la poesía, la música y el *performance*.

En el análisis evidenciamos el uso de la transtextualidad, más específicamente la noción de hipertextualidad, ya que la obra de Mansur, en tanto hipertexto, transforma un texto previo o histórico que deviene hipotexto. La transposición es más que evidente, puesto que lo teatral se vuelve arte de acción y recital poético, dando muestras de dinamismo y experimentación, que busca, más allá de conclusiones cerradas o planteamientos conclusivos, una apertura hacia lo diverso.

Así pues, estamos ante una dramaturgia latinoamericana contemporánea híbrida, que se apropia del discurso revolucionario universal para darle un giro argumental de carácter feminista donde afloran los colores de la Revolución cubana y lo autobiográfico, con una estética que invita a la libertad interpretativa en un teatro que trasgrede sus límites y parece desdibujarse al ritmo de la música y la poesía.

Vemos, entonces, que esta obra es ejemplo de una dramaturgia contemporánea latinoamericana y feminista que transpone con creatividad y libremente.

Referencias

- Ahumada, Yoyiana. "Rómulo Gallegos: Un autor por (re)descubrir. De la literatura al drama: un viaje galleguiano hacia la escena contemporánea." YouTube, video subido por Maestría de Literatura Iatiónamericana y del Caribe de la Universidad de los Andes, Táchira, 2025, www.youtube.com/watch?v=QHNk2LYvdio&t=3518s
- Charlotte Corday. *Poema dramático con música*. YouTube, video subido por Nara Mansur, 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5GUv0a-nik8>
- Charlotte Corday. *Poema dramático de Nara Mansur*. dirección Lizette Silverio Valdes. Montaje del Estudio Teatral La Chinche de la Universidad de las Artes de Cuba. YouTube, 2025, <https://www.youtube.com/watch?v=5HOv0QVTD1s&t=10s>
- David, Jacques-Louis. *La muerte de Marat*. 1793, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, Bruselas, <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-marat-assassine?letter=d&artist=david-jacques-louis>
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, España. Taurus, Alfaguara, S.A., 1989.
- Hechavarría, Habey. *Ensayo para la ejecución de un crimen político. Habla...*, pp. 38-43. 2019.
- Hernández, Martha Luisa. *Sobre la conservación y el deseo. Habla...*, pp. 5-8. 2019.
- Mansur, Nara; Hernández, Martha; Hechavarría, Habey; Medina, Jamila; Pino, Karina; Doimeadiós, Andrea; Hernández, Yohayna; Gómez, Jaime; Arzoumanian, Ana; Dames, Marian; Escudero, Marcial; Aguilera, Carlos; Hernández, Broselianda y Borrás, Marta. *Habla Charlotte Corday por segunda vez*. La Habana, Cuba. Ediciones Sinsentido, 2019.
- Medina Ríos, Jamila. *Nara Mansur y Charlotte Corday: De 1768 A 1969 Revoluciones Por Minuto. Habla...*, pp. 44-52. 2019.
- Weiss, Peter. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Alemania. Edition Suhrkamp. 1964.
- Wolf, Sergio. "Transposición: problemas generales y problemas específicos" en *Cine / Literatura. Ritos del pasaje*. Buenos Aires, Argentina. Paidós, 2001.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

Cercanías lejanas. La imagen paterno filial desde el modo narrativo en “No oyes ladrar los perros” y en “A terceira margem do rio”

Near and far. The father-son relationship as portrayed in the narrative style of “No oyes ladrar los perros” and “A terceira margem do rio”

Proximidades distantes. A imagem pai-filho a partir da forma narrativa em “No oyes ladrar los perros” e em “A terceira margem do rio”

Jenny Muchacho¹

Universidad de Los Andes, Venezuela

jennymuchacho@gmail.com

Recibido 01-04-2026

Aprobado 24-04-2026

Resumen: Como una especie de conflicto atávico, las relaciones paterno filiales han permeado la literatura desde tiempos antiguos; en tal sentido, bastaría con recordar *Los hermanos Karamazov* (1880) o *La Metamorfosis* (1915) de Kafka. A la luz de los planteamientos arquetípicos sobre la figura del padre (Frenzel) y del modo narrativo de Genette, en tanto herramienta de análisis textual, fue explorada la relación paterno filial en los cuentos “No oyes ladrar los perros” (1953) de Juan Rulfo y “A terceira margem do rio” (1962) de João Guimarães Rosa. A lo largo del escrito fue posible dar respuesta a ¿en qué medida las categorías “distancia” y “perspectiva/focalización” derivadas del modo narrativo perfilaron o regularon el punto de vista del narrador en ambos cuentos? O ¿los matices del vínculo paterno filial, en los cuentos, devinieron del punto de vista adoptado por quien cuenta la historia? Independientemente de las razones que llevaron a ambos padres a no forjar una relación de armonía con sus hijos, las dos figuras paternas se sitúan en un entrelugar o un tercer espacio, en el que todas las decisiones, de tipo estructural, tomadas por quien enuncia entretejen el antiquísimo y enmarañado conflicto paterno filial.

Palabras clave: modo narrativo; conflicto paterno filial; Rulfo, Guimarães Rosa; estructuralismo.

1. Magister Lectura y Escritura (ULA), Licenciada en Letras, mención Literatura Hispanoamericana y venezolana. Investigadora del Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”. Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Código Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-8856-0404>



¿Cómo citar?

Muchacho, J. “Cercanías lejanas. La imagen paterno filial desde el modo narrativo en “No oyes ladrar los perros” y en “A terceira margem do rio”. *Contexto*, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 376-387.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: Like a kind of atavistic conflict, father-child relationships have permeated literature since ancient times; in this regard, one need only recall *The Brothers Karamazov* (1880) or Kafka's *The Metamorphosis* (1915). In light of archetypal approaches to the figure of the father (Frenzel) and Genette's narrative mode, as a tool for textual analysis, the father-child relationship was explored in the short stories "No oyes ladrar los perros" (1953) by Juan Rulfo and "A terceira margem do rio" (1962) by João Guimarães Rosa. Throughout this paper, it was possible to answer: to what extent did the categories of "distance" and "perspective/focalization" – derived from narrative mode – shape or regulate the narrator's point of view in both stories? Or, did the nuances of the father-child bond in the stories stem from the point of view adopted by the storyteller? Regardless of the reasons that led both fathers to fail to forge a harmonious relationship with their children, the two paternal figures are situated in an in-between place or a third space, where all the structural decisions made by the narrator weave together the ancient and tangled father-child conflict.

Keywords: narrative style; parent-child conflict; Rulfo, Guimarães Rosa; structuralism.

Resumo: Como uma espécie de conflito atávico, as relações paterno-filiais têm permeado a literatura desde os tempos antigos; nesse sentido, bastaria recordar *Os Irmãos Karamazov* (1880) ou *A Metamorfose* (1915) de Kafka. À luz das abordagens arquetípicas sobre a figura do pai (Frenzel) e do modo narrativo de Genette, enquanto ferramenta de análise textual, explorou-se a relação paterno-filial nos contos "No oyes ladrar los perros" (1953), de Juan Rulfo, e "A terceira margem do rio" (1962), de João Guimarães Rosa. Ao longo do texto, foi possível responder à questão: em que medida as categorias "distância" e "perspetiva/focalização", derivadas do modo narrativo, delinearão ou regularão o ponto de vista do narrador em ambos os contos? Ou será que as nuances do vínculo paterno-filial, nos contos, decorrerão do ponto de vista adotado por quem conta a história? Independentemente das razões que levaram ambos os pais a não estabelecer uma relação harmoniosa com os seus filhos, as duas figuras paternas situam-se num entrelugar ou num terceiro espaço, no qual todas as decisões, de natureza estrutural, tomadas por quem enuncia entrelaçam o antigo e emaranhado conflito paterno-filial.

Palavras-chave: modo narrativo; conflito pai-filho; Rulfo, Guimarães Rosa; estruturalismo.

I

Cuando se revisa la *Teogonía* es posible advertir el carácter antiquísimo de los conflictos y luchas de poder entre padres e hijos. Según el poeta griego, Urano y Ega engendraron una docena de titanes y por último “nació el más joven, Cronos, de mente retorcida, el más terrible de los hijos y se llenó de un intenso odio hacia su padre” (Hesíodo, *Teogonía*). Al convertirse en rey del mundo y al procrear a sus hijos, sintió temor de que éstos repitieran su historia, por lo que una vez nacidos los devoraba. Cansada de lo que ocurría, Rea, esposa y hermana de Cronos decidió salvar a su hijo Zeus y, a su vez, ideó un plan de venganza en el que Zeus derrocaría a su padre, dando origen a la Titanomaquia.

En la literatura contemporánea este conflicto nunca ha dejado de estar presente. Bastaría con recordar, por ejemplo, el parricidio acaecido en *Los Hermanos Karamazov* (1880) o la relación paterno filial asomada por Gregorio Samsa en *Metamorfosis* (1915) y expuesta por Kafka en *Cartas al padre* (1919). En el contexto literario latinoamericano esa dualidad ausencia/presencia del padre ha servido como punto de partida para incursionar en la reflexión política del continente. Una muestra de ello lo constituye el libro de Norman Valencia, en el que, a partir de *Vidas Secas*, *Pedro Páramo*, *Grande Sertão: Veredas* y *Paradiso* explora la figura del padre (político). En diálogo con esta propuesta, en el *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980), Elisabeth Frenzel, sobre el vínculo paterno filial apunta: [...] Al contrario, en casi todas las naciones civilizadas el carácter patriarcal se considera natural la amable asistencia en el uno y la respetuosa obediencia en el otro. “Padre” es el calificativo más frecuente para divinidades y jefes de Estado; la lucha entre padre e hijo parece anómala y como indicio de circunstancias anómalas (Frenzel, p. 58).

A la luz de los planteamientos arquetípicos sobre la figura del padre y del modo narrativo (Genette), en tanto herramienta de análisis textual, se pretende explorar la relación paterno filial en los cuentos “No oyes ladrar los perros” de Juan Rulfo y “A terceira margem do rio” de João Guimarães Rosa. Especialmente, interesa conocer en qué medida las categorías “distancia” y “perspectiva/focalización” derivadas del modo narrativo perfilan o regulan el punto de vista del narrador. En otros términos, este estudio se plantea determinar si los matices del vínculo paterno filial, en los cuentos, devienen del punto de vista adoptado por quien cuenta la historia.

Nacido en México (Jalisco, 1917), Juan Rulfo es considerado por la crítica literaria latinoamericana como uno de los escritores más emblemáticos del siglo XX (Rama, 1975; Ruffinelli, 1985). Autor de un volumen de cuentos y dos novelas (*Pedro Páramo* y *El gallo de oro*), Rulfo amalgama en su obra paisajes remotos de su Jalisco natal con elementos míticos. Sobre su proyecto estético acotó Ángel Rama “De este linaje de lacónicos y enigmáticos, de pulcros, delicados y salvajes, de aniquiladores de los dioramas palabreros para reencontrar tras ellos un resplandor sagrado, un

solo gran nombre dentro de la narrativa de América Latina: Juan Rulfo" (Rama, p. 1). La observación del crítico uruguayo denota la originalidad del creador de *Pedro Páramo* (1955). Reunidos bajo el título *El llano en llamas* (1953), algunos de los relatos aparecidos en este libro ya habían sido publicados previamente en revistas como *Pan*, que el mismo Rulfo dirigiera hacia 1946 en conjunto con Antonio Alatorre y Juan José Arreola. Cuentos como "¡Diles que no me maten!", "Luvina", "Macario", "No oyes ladrar los perros", "Talpa", "Es que somos muy pobres", entre otros, hacen de *El llano en llamas* la obra que catapultó al escritor jalisciense y que asoma, al mismo tiempo, elementos inherentes a su proyecto literario: tratamiento atípico del tiempo; equilibrado manejo estructural y personajes solitarios en atmósferas desoladas, marcadas por la muerte y la violencia.

João Guimarães Rosa (Brasil, 1908-1967), por su parte, es considerado como uno de los escritores más innovadores de la literatura brasileña. Obras como *Sagarana* (1946) *Grande Sertão: Veredas* (1956), *Primeiras Estórias* (1962), *Campo Geral* (1964), le valieron un reconocimiento internacional y la atención de renombrados críticos como Antonio Cândido, Beatriz Sarlo, Paulo Rónai, entre otros. De su producción literaria y, en especial, sobre *Grande Sertão: Veredas*, quizás su obra más aclamada, opina Ríos (2009) que es "su lenguaje este paisaje árido y su invención una planicie con puestas de sol y una sed amplia. Un mundo que se desborda en sus orillas. Su escritura es un camino de difícil acceso, atrabancado y hondo" (p. 2). Se trata de un universo literario que, si bien aborda elementos universales, como señaló Cândido, el carácter metafísico no deja de merodear a los personajes rosianos quienes, la mayoría de veces, soslayan el orden y la realidad (Rónai).

"No oyes ladrar los perros" cuenta la historia de un padre que carga en sus hombros a su hijo herido, su objetivo es llevarlo a la población más cercana para que sea examinado por un médico. La potente imagen que elabora Rulfo, no sólo da cuenta de la carga, en términos físicos, sino que, pese a ser el padre quien soporta el peso que le bloquea la audición, no deja de esgrimir su reclamo a Ignacio. "-Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien esas heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos" (Rulfo, p. 76). "A terceira margem do rio" narra desde la adultez de un hijo, el recuerdo de la marcha de su padre al río, en el que se interna en una canoa para nunca más salir. Este hecho marca profundamente la existencia del personaje narrador, al punto de convertir a su padre en el centro de su universo: "Tiro por mim, que, no que queria, e no que não queria, só com nosso pai me achava: assunto que jogava para trás meus pensamentos (...)"² (Guimarães Rosa, p. 51).

2. "Lo digo por mí que, cuando quería y cuando no, sólo en nuestro padre pensaba: era el asunto que andaba tras de mis pensamientos (...)". Las traducciones desde el portugués fueron realizadas Por Paz Díez Taboada.

II

Además de la primera tríada en la que establece la diferencia entre historia, relato y narración, Genette propone tres categorías configuradoras del relato: *tiempo*, *voz* y *modo*. Este último, desde un abordaje gramatical, es asumido como “nombre dado a las diferentes formas del verbo empleadas para afirmar más o menos la cosa de que se habla y para expresar... los diferentes puntos de vista desde los que se considera la existencia o la acción” (Litré en Genette, p. 219). Del modo narrativo comenta el teórico francés que es:

'la representación' o, más exactamente, la información narrativa tiene sus grados; el relato puede aportar al lector más o menos detalles, y de forma más o menos directa, y parecer así (...) mantenerse a mayor o menor *distancia* de lo que cuenta; puede también graduar la información que ofrece, no ya mediante esa especie de filtrado uniforme, sino según las capacidades de conocimiento de tal o cual participante en la historia (...) cuya 'visión' o 'punto de vista', adoptará o fingirá adoptar tal o cual *perspectiva* (Genette, p.220).

De manera que son la *distancia* y la *perspectiva* (también llamada focalización) las dos modalidades responsables de regular, en el relato, la información suministrada al lector. Ambas formas de representación narrativa, a su vez, pueden verse condicionadas por la voz que elija el narrador para contar. “No oyes ladrar los perros” ha sido calificado por Blanco Aguinaga como un “cuento dramático dialogado” y, en efecto, el relato inicia *in media res*, con un discurso directo o diálogo entre los personajes.

De la *distancia*, de acuerdo con Genette, se desprenden dos formas narrativas: la imitación (*showing*) y la narración (*telling*). En la primera el narrador procura hacer sentir que lo narrado está siendo presentado directamente, es decir, que está siendo mostrado (como ocurre en el teatro); mientras que en *telling* o diégesis, el narrador no tiene pretensiones de engaño, sino que habla en su nombre. De forma que “No oyes ladrar los perros” es un tipo de relato que se identifica más con la diégesis o *telling*, dado que, por un lado, el narrador participa con comentarios, lo cual le permite ordenar la realidad y condensarla y, por otra parte, habilita a los personajes para que hablen directamente a través de (breves) diálogos:

- Bájame, padre.
- ¿Te sientes mal?
- Sí.
- Te llevaré a Tonaya a como dé lugar (Rulfo, p. 75).

Otro rasgo que confirma el carácter ordenador del narrador es su intervención al momento de “orquestar” u organizar lo que los personajes expresan: “Primero le había dicho: 'Apéame aquí... Déjame aquí... Vete tú solo. Yo te alcanzaré mañana o en cuanto me reponga un poco'. Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía” (Rulfo, p. 75).

La *distancia* se halla asociada a la cantidad de información ofrecida en el relato. Al mismo tiempo, el volumen de datos suministrados se relaciona intrínsecamente con el grado de cercanía que tenga el narrador con la situación narrativa; así, en la medida en que esté más involucrado en la diégesis podrá compartir mayores detalles. En el cuento de Rulfo, dada la naturaleza de los detalles que ofrece el narrador es posible inferir que la distancia es mínima: “Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse” (Rulfo, p. 74); “Sudaba al hablar. Pero el viento de la noche le secaba el sudor. Y sobre el sudor seco, volvía a sudar” (Rulfo, p.76). El narrador de este cuento no es un personaje que forme parte de la historia, por consiguiente, en términos de la *voz* se trata de un narrador heterodiegético (Genette), que, sin embargo, advierte detalles que sólo un narrador muy próximo al personaje podría conocer; en los pasajes referidos se trata de situaciones que involucran el cuerpo del padre que ante el esfuerzo físico reacciona temblando y sudando.

Desde la *perspectiva*, el narrador de “No oyes ladrar los perros” se inserta en un relato cuya visión se sitúa afuera, lo que lo convierte en un narrador que se ubica en el nivel extradiegético. Señala Genette, que la “perspectiva narrativa -es decir, ese segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de la adopción o no de un 'punto de vista' restrictivo- ha sido (...) la más estudiada desde finales del siglo XIX” (Genette, p. 241). Pese a los múltiples estudios en torno a dicha categoría narrativa, para el autor de *Figuras III* resulta necesario diferenciar el *modo* de la *voz*, lo que equivale a preguntarse: ¿quién ve? y ¿quién habla?, respectivamente. Esta distinción habilita la intersección entre ambas categorías para dar origen a la *focalización*. Mieke Bal, asume la focalización como “la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe” (Bal, p. 108); si bien esta autora prefiere el término focalización en lugar de perspectiva, coincide con Genette en la clasificación del relato según el punto de vista: relato no focalizado o de focalización cero; relato de focalización interna (fija o múltiple) y relato con focalización externa.

“No oyes ladrar los perros” es un relato con focalización interna fija, pues si bien el narrador no forma parte de la diégesis, su proximidad con el personaje del padre, que es el objeto focalizado, es muy considerable. Es en la figura del padre en quien recae la percepción del focalizador, tanto en el aspecto físico como en el emocional, como cuando le hace saber a Ignacio de la vergüenza y pesadumbre que supone para él ser su padre. Este reproche del padre hacia el hijo dialoga con lo que menciona Frenzel sobre la conservación de lo tradicional por parte del padre: “Pretende [el padre] atraerse al hijo, pues sabe que la perdición de éste le destruiría a él mismo y su pervivencia. Así en la mayoría de los casos el joven se convierte en promotor del conflicto, del que puede llegar a ser víctima obcecada y trágica, y el padre es el oponente que lo ve y que sufre”. (Frenzel, p. 59). Si bien es la lucha en

duelo entre padre e hijo (desconocido) el contexto al que se refiere la estudiosa alemana, en el cuento de Rulfo no deja de ser relevante la tristeza experimentada por el padre de Ignacio, producto de la afrenta a su imagen como progenitor.

Aunque en ocasiones son consideradas poco significativas las paralipsis, en el relato de Rulfo son importantes. De hecho, el cuento inicia haciendo uso de esta elipsis focalizada. Sólo es asomada una imagen y su sombra, cuya ambigüedad aumenta por la presencia de la noche:

- Tú que vas allá arriba, Ignacio, dime si no oyes alguna señal de algo o si ves alguna luz en alguna parte.
- No se ve nada
- Ya debemos estar cerca.
- Sí, pero no se oye nada (Rulfo, p. 74).

Líneas inmediatas el narrador interviene: “La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras (...). Era una sola sombra tambaleante” (Rulfo, p. 74). En definitiva, es un cuento que se vale de la alternancia como mecanismo de narración, puesto que el lector recibe la narración tanto de los diálogos sostenidos por los personajes como de las acotaciones complementarias del narrador. En la medida en que avanza el relato, y al mismo tiempo el padre con su hijo a cuestas, aparecen saltos temporales que cooperan en la comprensión del lacónico relato (como señaló Rama a propósito de Rulfo). Rememora el narrador, haciendo uso de una analepsis: “- Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre (...) Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella” (Rulfo, p. 76).

A diferencia del narrador del cuento rulfiano, el de “A terceira margem do rio” es un narrador personaje que combina el uso de la primera persona del plural con la del singular. Se trata, en la terminología genettiana, de un narrador homodiegético en calidad de testigo (personal), dado que es a través de su recuerdo que es contada la partida del padre y lo que supuso en el entorno familiar. Desde una sostenida analepsis, el hijo y narrador da cuenta de la decisión del padre de incorporarse al río y perder todo contacto humano: “Do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto (...). Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”³ (Guimarães Rosa, p. 49).

3. “De lo que yo mismo me acuerdo, él no parecía más raro ni más triste que otros conocidos nuestros. Sólo tranquilo (...). Nuestro padre no volvió. No se había ido a ninguna parte. Sólo realizaba la idea de permanecer en aquellos espacios del río, de medio en medio, siempre dentro de la canoa, para no salir de ella, nunca más”.

Al igual que en “No oyes ladrar los perros” la paralipsis es asomada al principio del relato rosiano, con la diferencia de que en éste la ausencia de información sobre el motivo de la partida del padre se mantiene durante todo el relato, al punto de ocasionar profundas angustias en el narrador y generando una distancia que, desde una mirada física o geográfica, está marcada por el río que funge como una especie de frontera entre el padre y el resto de comunidad. En la nomenclatura de Genette, la distancia está “anclada” en la memoria del narrador, quien ya adulto relata lo acaecido cuando él era niño.

En lenguaje de proximidad y lejanía, si bien, existe una distancia temporal considerable desde el presente de la enunciación (hecha en forma de confesión), el empleo de la marca de la primera persona del plural involucra al lector, logrando cierta identificación con el sentimiento de abandono que experimenta el hijo. De modo que la cantidad de detalles ofrecidos en el cuento es abundante, lo que supone una distancia narrativa mínima: “Mas não armava um foguinho em Praia, nem dispunha de sua luz feita, nunca mais riscou um fósforo. O que consumia de comer, era só um quase; mesmo do que a gente depositava, no entre as raízes da gameleira, o uma lapinha de pedra do barranco, ele recolhia pouco, nem o bastável”⁴ (Guimarães Rosa, p. 51).

Aunque no debería sorprender el escaso margen de distancia narrativa, en virtud de que narrador y personaje coinciden, lo que resulta destacable es el abismal vacío (o elipsis) que prevalece en el relato en cuanto a las razones que llevaron al padre a optar por el río como nuevo hogar: “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu. Um adeus para a gente. Nem falou outras palavras, não pegou matula e trouxe, não fez a alguma recomendação”⁵ (Guimarães Rosa, p. 49), esta declaración del narrador supone el inicio de la ininteligibilidad y de la culpa que, ya en la vejez, padece el narrador.

Por tratarse de un narrador homodiegético testigo es de suponer que se halla en el nivel intradiegético. El hijo es quien mejor conoce la historia que cuenta, especialmente, porque del grupo familiar fue quien permaneció en las cercanías del río (y del padre), sin imitar la vida de sus hermanos ni conocidos: “Eu fiquei aqui, de resto. Eu nunca podia querer me casar. Eu permaneci, com as bagagens da vida. Nosso pai carecia de mim, eu sei (...)”⁶ (Guimarães Rosa, p. 52). Dada la complejidad narrativa del relato y de la intercalación entre las descripciones sobre el estado de

4. “Pero no armaba una hoguerita en la playa, ni disponía de su luz ya encendida, ni nunca más rascó una cerilla. Lo que comía era un apenas; incluso de lo que dejábamos entre las raíces de la ceiba o en el hueco de la piedra del barranco, él recogía poco, nunca lo bastante”.

5. “Sin pena ni alegría, nuestro padre se caló el sombrero y nos dirigió un adiós a todos. No dijo otras palabras, no tomó fardel ni ropa, no hizo ninguna recomendación”.

6. “Yo me quedé aquí, el único. Yo nunca pude querer casarme. Yo permanecí, con las cargas de la vida. Nuestro padre necesitaba de mí, lo sé (...)”.

ánimo del narrador por la marcha del padre y de éste en cuestión, pudiese pensarse que es aquél en quien se concentra el relato. Sin embargo, el objeto focalizado corresponde al progenitor y el hijo es el focalizador, pues es él quien ajusta o regula lo enunciado, un ejemplo de ello lo constituye la elección de “nuestro padre” para algunos pasajes y “mi padre” en otros. Resulta interesante cómo la focalización en este caso, interna fija, recae sobre una figura ausente, lo que permite considerar el vacío que dejó el padre como el objeto o asunto de atención y de dolor que ocupó la vida del personaje-hijo-narrador-testigo.

III

El conflicto paternofilial, como se ha visto, está presente en ambos cuentos, aunque con matices desiguales. Esto obedece, entre otras razones, a que la regulación del punto de vista de cada narrador opera de modo diferente en los dos cuentos. Pese a la existencia de coincidencias en asuntos cardinales como el objeto focalizado, las variaciones y/o elecciones de cada narrador determinan que la relación entre padre e hijo sea percibida de modo opuesto. Mientras que en “A terceira margem do rio” el padre está ausente en “No oyes ladrar los perros” al menos en el momento en que el hijo precisó de socorro, su padre estuvo allí, e incluso usó su propio cuerpo como medio para llevarlo al médico. A pesar de la oposición ausencia/presencia en los dos cuentos, resulta constatable la identificación del lector con el hijo en el primer caso y con el padre en el relato rulfiano, esto gracias a las concesiones en el punto de vista del narrador.

En el apartado “La búsqueda del padre”, la especialista alemana expone que “[...] mientras que la convivencia estrecha y la obligación a subordinarse al *pater familias* provocan a menudo fricciones, los padres infelices, perseguidos, lejanos, desconocidos o incluso ya fallecidos, suscitan en el hijo generalmente compasión, adhesión, orgullo, nostalgia, idealización” (Frenzel, p. 42). En “A terceira margem do rio” el narrador presenta a un padre lejano que deriva en una figura idealizada, cuya compañía es anhelada.

Desde una perspectiva estructural, es posible que el lector se identifique con el narrador y aunque el padre sea el objeto focalizado, tanto la elección de un narrador homodiegético inserto en el nivel intradiegético como la decisión de recurrir a una analepsis para que el relato sea contado desde los ojos de la niñez, cooperan en dicho efecto de identificación. Aunado a ello, el hecho de que el narrador siempre haya cohabitado con el padre en ese eterno fluir genera compasión en el lector, sobre todo, cuando nota que el personaje ha arribado en soledad a la

vejez y que ni en ocasiones memorables para la familia el padre ha respondido: “A gente chamou, esperou. Nosso pai não apareceu. Minha irmã chorou, nós todos aí choramos, abraçados”⁷ (Guimarães Rosa, p. 51).

Situación similar ocurre en “No oyes ladrar los perros”; quizás la avanzada edad del padre, así como el extremo esfuerzo físico, producto del recorrido durante toda la noche con su hijo cargado, suscitan empatía en el lector y en el narrador. El narrador, pese a ser heterodiegético, se siente muy cercano al padre; las descripciones de la marcha inestable o tropezones por la falta de claridad y visión del portador aumentan su proximidad en términos de humanidad: “- No veo ya por dónde voy- Decía él. Pero nadie le contestaba. El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca. Y él acá abajo” (Rulfo, p. 75). La última expresión con el deíctico “acá” denota (y confirma) esa cercanía entre narrador y objeto focalizado. Situación narrativa que además permite la entrada en escena de la función comunicativa pues, como sugiere Genette, procura establecer un contacto.

Otro aspecto que aparece en ambos cuentos, con abordajes disímiles, es lo concerniente al hecho de renegar o maldecir. Para el narrador de “A terceira margem do rio” es inconcebible una actitud de esa naturaleza hacia su progenitor: “Meu pai, eu não podia malsinar. E apontavam já em mim uns primeiros cabelos brancos”⁸ (Guimarães Rosa, p.52). En cambio, para el padre de Ignacio no sólo es un pensamiento, sino que le manifiesta: “- He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido (...)” (Rulfo, p. 76).

A diferencia de la idealización del padre (tal vez por su no presencia) en “A terceira margem do rio”, lo que podría justificar el reproche hacia el hijo malhechor en “No oyes ladrar los perros” sería la pretensión del padre de que sus normas fuesen cumplidas o, como expresa Frenzel, “Interesante es también la observación de que sólo el padre que goza de su autoridad sin perjuicio provoca la enemistad del hijo” (p. 58). La ruptura paternofilial, inferida en el cuento, respondería justamente a la insubordinación del hijo, quien se convirtió en delincuente. La elección de Rulfo por el discurso directo, que en el eje estructural se corresponde con el tipo de relato de palabras, también contribuye con la acentuación del conflicto paternofilial, dado que es precisamente en las intervenciones con el hijo como interlocutor cuando el padre le reprocha directamente su conducta inadecuada.

7. “Le llamamos, esperamos. Nuestro padre no apareció. Mi hermana lloró, todos nosotros lloramos allí, abrazados”

8. “Mi padre, yo no podía maldecirlo. Y ya me apuntaban las primeras canas”

Situación contraria es suscitada en el relato de Guimarães Rosa, puesto que, si bien hay un reclamo simbólico del hijo al padre por su abandono, el mismo se sostiene en la incomunicación. Señala Russo (2022), acerca de las relaciones entre padres e hijos, de la literatura de inicios y mediados del siglo XX: “Parece que el silencio fuese su rasgo de distinción y por lo tanto la falta de diálogo caracterizaba la relación paterno-filial” (Russo, p. 211), lo que no debería sorprender puesto que, en el relato, aunado a la separación de su hogar el mutismo se apoderó del padre navegante.

El sujeto focalizador en tanto ente observador y que puede diferir del narrador es responsable de crear la atmósfera del relato (Genette; Bal). Mediante la restricción u omisión de información, el focalizador va dando lugar a la subjetividad o al misterio. Hacia el final del cuento rosiano es posible experimentar una sensación de suspenso que roza en lo fantasmal: “E eu não a... Por pavor, arrepiados os cabelos, corri, fugi, me tirei de lá, num procedimento desatinado. Porquanto que ele me pareceu vir da parte de além. E estou pedindo, pedindo, pedindo um perdão”⁹ (Guimarães Rosa, p. 53). Con esta escena, en términos de tensión dramática, el relato alcanza su punto más álgido pues en una imagen que recuerda al barquero Caronte, el padre (luego de décadas) regresa y parece aceptar que el hijo ocupe su lugar. Y es precisamente la fuga del hijo lo que motiva el sentimiento de culpa en éste, aspecto que intensifica el conflicto paternofilial, dado que cuando el padre (ausente) lo necesitó, el hijo huyó.

La relación padre e hijo en ambos cuentos puede ser leída a partir de categorías narratológicas inherentes al modo narrativo. Fue posible verificar cómo el *punto de vista* regulado por condiciones como la *distancia narrativa* y la *focalización* con sus dos componentes (focalizador y objeto focalizado) contribuyó a intensificar, la mayoría de veces, el conflicto paternofilial. Esto sin dejar de apoyarse en otros elementos estructurales como la *voz*, el *nivel narrativo* y el tratamiento del *tiempo* a través de analepsis, paralipsis y elipsis. La orquestación de tales categorías en los relatos de Guimarães Rosa y de Rulfo, en definitiva, certifica lo que Viñas Piquer (2002) caracterizó como el propósito de la escuela estructuralista: “la mayor ambición del Estructuralismo era descubrir los códigos y las reglas que regulan todas las prácticas humanas, sociales y culturales” (Viñas Piquer, p. 432).

Las dos figuras paternas carecen de nombre, empero más allá de la cuestión identitaria, lo que parece incuestionable es la presencia del conflicto paternofilial en la historia de la humanidad. Sobre el proyecto estético de Rulfo puntualiza Ruffinelli que “La ausencia del amor paterno desarraiga, arranca al ser de la tierra, no lo deja

9. “Y yo no podía... De miedo, erizados los cabellos, corrí, hui, me alejé de allí, de un modo desatinado. Porque me pareció que él venía del Más Allá. Y estoy pidiendo, pidiendo, pidiendo perdón”.

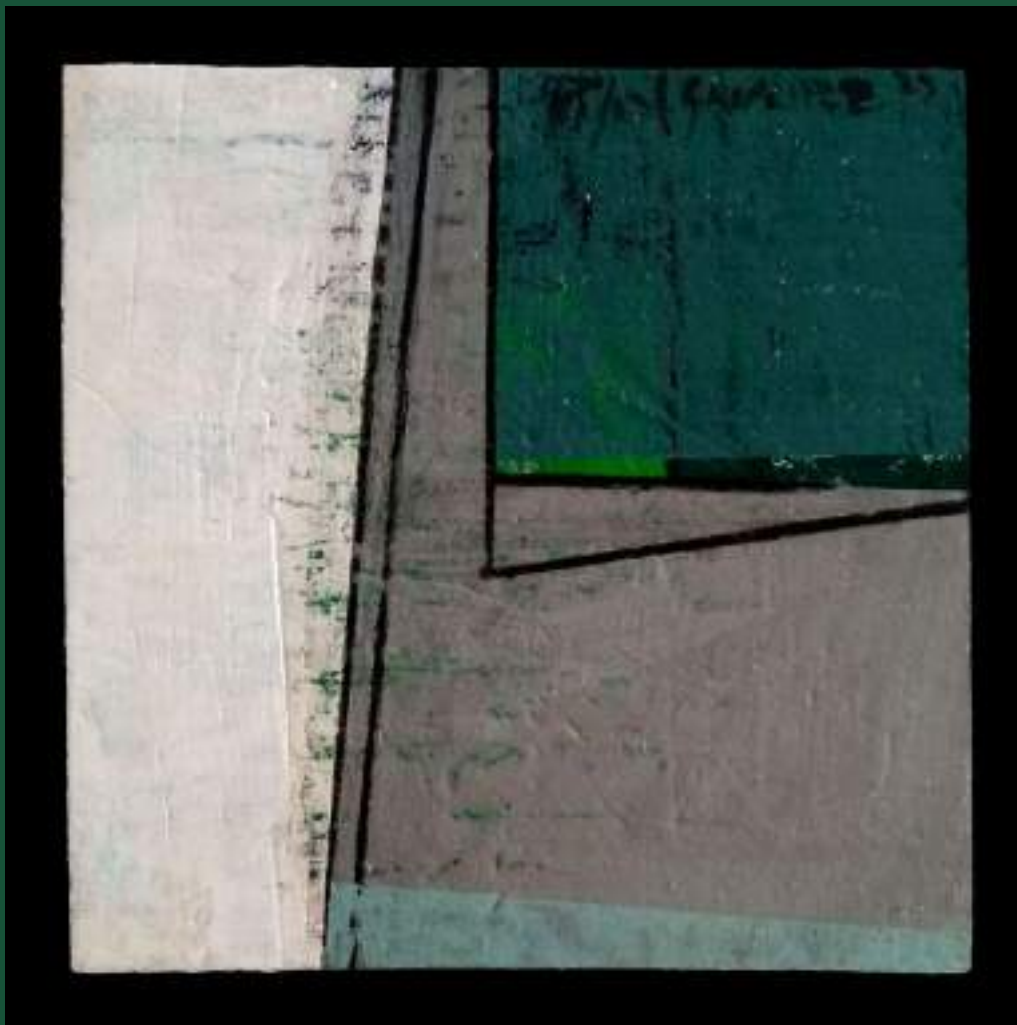
afincarse" (p. XXI), situación que dialoga perfectamente con lo vivido por el hijo-narrador de "A terceira margem do rio". Los personajes de Guimarães Rosa son "Todos en mayor o menor medida, videntes: entregados a una idea fija, nublados por una pasión (...)" (Rónai, p.6). Independientemente de las razones que llevaron a ambos padres a no forjar una relación de armonía con sus hijos, las dos figuras paternas se sitúan en un entrelugar o un tercer espacio y al igual que en ese perpetuo fluir del río del relato, el conflicto paternofilial goza de eternidad. Si bien el padre que cohabita con el río, ha sido identificado con "un tercer tipo de construcción identitaria" (Hanciau, p. 129), el abordaje de esa tercera orilla como punto de tensión entre la errancia y el enraizamiento, podría ser el punto de partida para otro estudio.

Referencias

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Guimarães Rosa, João. *Primeiras estórias*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1966 [1962]. Traducción de Paz Díez Taboada.
- Hanciau, Nubia. "Entre lugar" en *Conceitos de literatura e cultura*. Eurídice Figueiredo (Comp). Brasil: Universidade Federal Fluminense y Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. Pp: 128-165.
- Rama, Ángel. "Una primera lectura de No oyes ladrar los perros de Juan Rulfo". *Revista de la Universidad de México*. Vol. XXIX, N°5, 1975. Pp: 1-8.
- Ríos, Brenda. (2009). "Las horitas del descuido Guimarães Rosa o escribir es muy peligroso". *Letralia. Tierra de Letras*. Año XIV. N° 221, 2009. Web: <https://letralia.com/221/ensayo01.htm>. Consultado el 10 de noviembre de 2025.
- Rónai, Paulo. "Os vastos espaços" en *Primeiras estórias*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1966.
- Ruffinelli, Jorge. "Prólogo" en *Obra completa. El llano en llamas/Pedro Páramo. Otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Pp IX-XXXVII.
- Rulfo, Juan. *Obra completa. El llano en llamas/Pedro Páramo. Otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.
- Russo, Lucía. "Padres e hijos: diálogo entre Rosa Montero y Elena Ferrante". *Actio Nova. Revista de Teoría de la literatura y de Literatura Comparada*. N°6, 2022. Pp: 208-226.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona (España): Ariel, 2002.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Artículo

Lolita Robles de Mora:
Una vocación por el estudio, la enseñanza y la escritura¹

Lolita Robles de Mora:
A vocation for study, teaching and writing

Lolita Robles de Mora :
Une vocation pour l'étude, l'enseignement et l'écriture

Recibido 18-02-2026

Aprobado 07-04-2026

Ildefonso Méndez Salcedo²

Universidad Nacional Experimental del Táchira, Venezuela

mendezsalcedoildefonso@gmail.com

Resumen: Se revisa la trayectoria de Lolita Robles de Mora (1933-2013), educadora y escritora nacida en España, pero radicada desde joven en San Cristóbal, estado Táchira. Su trabajo más perdurable lo constituyen sus publicaciones, las cuales abarcan tres grandes vertientes: 1. Manuales de enseñanza, 2. Estudios y narraciones, y 3. Recopilaciones. La primera, son libros de texto preparados para la enseñanza del castellano y la literatura en la escuela primaria y la secundaria en Venezuela. La segunda, son libros dedicados al tema de las leyendas y los mitos en el estado Táchira y en Venezuela. Y la tercera, son libros que recopilan escritos diversos, tanto de su autoría como de otros intelectuales, con la finalidad de estimular la lectura entre los niños y jóvenes.

Palabras clave: Lolita Robles de Mora; semblanza; obra publicada; leyendas y mitos; literatura tachirense.

1. Exposición realizada en el homenaje póstumo de Lolita Robles de Mora realizado el 26 de noviembre de 2025 en la sede de la Fundación Cultural Bordes (San Cristóbal), en el marco de la programación del Seminario de Escritoras Venezolanas 2025.

2. Historiador, profesor universitario y coordinador editorial. Realizó estudios de pregrado en la Escuela de Historia, Universidad de Los Andes (Mérida) y de postgrado en la Maestría de Historia de Venezuela y en el Doctorado de Historia, Universidad Católica Andrés Bello (Caracas). Profesor Titular Jubilado de la Universidad Nacional Experimental del Táchira. Profesor de la Maestría en Historia de Venezuela, Universidad de Los Andes-Núcleo Táchira. Director-Ejecutivo de la Fundación Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses. Individuo de Número de la Academia de Historia del Táchira. Ponente en congresos, jornadas y seminarios de su especialidad. Autor de diversas publicaciones. Entre sus libros más recientes, editados por la Fundación de Estudios Históricos, figuran los siguientes: Ramón J. Velásquez: *Un testigo de la historia de Venezuela* (2013); Arturo Uslar Pietri: *Una vocación al servicio de la cultura* (2014); Tulio Febres Cordero: *Acercamiento a la obra de un historiador* (2015); Ramón J. Velásquez: *Confesiones de un hombre auténtico* (2016); *San Cristóbal: Historia, arquitectura y urbanismo* (2017); *Clásicos de la cultura tachirense* (2018); *Arquitectura y urbanismo de San Cristóbal, 1890-1940: Un acercamiento desde la fotografía como fuente de investigación histórica* (2021); y Andrés Bello: *El legado de una obra perdurable* (2026).



¿Cómo citar?

Méndez, I. "Lolita Robles de Mora:
Una vocación por el estudio, la enseñanza y la escritura".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 389-398.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Abstract: The career of Lolita Robles de Mora (1933-2013), an educator and writer born in Spain, but based since she was young in San Cristóbal, Táchira state, is reviewed. His most enduring work is his publications, which cover three main aspects: 1. Teaching manuals, 2. Studies and narratives, and 3. Compilations. The first are textbooks prepared for teaching Spanish and literature in primary and secondary schools in Venezuela. The second are books dedicated to the topic of legends and myths in the state of Táchira and in Venezuela. And the third, are books that compile diverse writings, both by them and by other intellectuals, with the purpose of stimulating reading among children and young people.

Keywords: Lolita Robles de Mora; semblance; published work; legends and myths; tachirens literature

Résumé : Le parcours de Lolita Robles de Mora (1933-2013), éducatrice et écrivaine née en Espagne, mais basée depuis son plus jeune âge à San Cristóbal, dans l'État de Táchira, est passé en revue. Son œuvre la plus durable sont ses publications, qui couvrent trois aspects principaux : 1. Manuels pédagogiques, 2. Études et récits, et 3. Compilations. Les premiers sont des manuels destinés à l'enseignement de l'espagnol et de la littérature dans les écoles primaires et secondaires du Venezuela. Les seconds sont des livres consacrés au thème des légendes et des mythes dans l'État de Táchira et au Venezuela. Et le troisième, ce sont des livres qui rassemblent divers écrits, tant d'eux-mêmes que d'autres intellectuels, dans le but de stimuler la lecture chez les enfants et les jeunes.

Mots-clés : Lolita Robles de Mora ; semblant ; travaux publiés ; légendes et mythes ; littérature tachirens

María de los Dolores Robles Montes nació en el pueblo de Noreña, en la provincia de Asturias, en España, el 13 de mayo de 1933. Era hija de Ángel Robles Fernández, maestro, técnico agrícola y avicultor, y de Claudia María de los Dolores Montes Roses, dedicada a los oficios del hogar. El matrimonio procreó dos hijas: María del Pilar Carolina (Mary) y María de los Dolores (Lolita). Fue una época marcada por la Guerra Civil en España, motivo por el cual la familia se trasladó primero a Barcelona, luego a Francia y por último a Cádiz. Vivieron algunos años en el barrio San Severiano, muy cerca de Cádiz, frente al mar, donde tuvieron casa, huerto y granja. Lolita comenzó sus estudios de secundaria en el Instituto Columela, en Cádiz. En 1947 ocurrió una explosión en el astillero y la base naval, lo que causó graves daños en el barrio San Severiano, por lo que debieron mudarse a Cádiz. Su padre fue nombrado alcalde del barrio y tuvo la responsabilidad de organizar el reparto de la ayuda y el alojamiento de los afectados. En 1950, por invitación del cónsul de

Venezuela en Cádiz, se trasladó a Venezuela, de manera específica al estado Táchira, contratado por el Ministerio de Agricultura y Cría para poner en funcionamiento una granja avícola en Ureña. Fue el inicio de una labor que lo llevó a recorrer los pueblos y aldeas de aquella jurisdicción, impartiendo sus conocimientos como técnico agrícola y avicultor.

En 1951 la familia Robles Montes se trasladó a Venezuela y se instaló en San Cristóbal. Lolita reinició sus estudios. Se inscribió en la Escuela Nocturna de Labores y después se residenció en La Grita para concluir sus estudios de Normal en el Colegio Santa Rosa de Lima y recibirse como Maestra en Educación Primaria Urbana (1953). Años después cursó por Libre Escolaridad el Bachillerato en Humanidades hasta alcanzar el título correspondiente (1966). Continuó su formación profesional obteniendo los siguientes títulos: Licenciada en Filosofía y Letras (Universidad Católica Andrés Bello, Extensión Táchira, 1966), Profesora de Castellano, Literatura y Latín (Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio, 1974) y *Magister Scientiae* en Literatura Latinoamericana y del Caribe (Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira, 1995). Se desempeñó como profesora en varios centros educativos de la capital tachirense: Instituto Católico Femenino, Escuela Nocturna de Labores, Escuela Parroquial Mons. Rafael Arias Blanco, Grupo Escolar Perpetuo Socorro, Colegio Andrés Bello, Instituto Nacional de Cooperación Educativa, Instituto Alberto Adriani y Ciclo Básico Gonzalo Méndez.

En 1958 contrajo nupcias con José Luis Mora Ascanio, con quien procreó dos hijos: José Ángel y Gerardo Fernando. En 1975 sufrió un accidente que le hizo perder el sentido de la vista. Este hecho le cambió la vida, pero no fue un obstáculo para seguir enseñando. Desde entonces, se dedicó a la escritura y publicación de libros didácticos. Igualmente, se hizo radioaficionada, actividad de la que se ocupaba su esposo y que después también le interesó a su hijo José Ángel. Estos dos campos le permitieron mantenerse activa y divulgar sus conocimientos. Su afán por la promoción cultural la llevó a formar parte de numerosas instituciones: Sociedad Salón de Lectura-Ateneo del Táchira, Peña Literaria Manuel Felipe Rugeles, Taller Literario Zaranda, Asociación de Escritores del Táchira, Círculo de Escritores de Venezuela, entre otras. Destaca su labor en la Asociación de Radioaficionados de Venezuela, donde mantuvo su programa “Conociendo a Venezuela primero”, en el que se refería a las distintas regiones del país, dando noticias sobre geografía, flora, fauna, gastronomía, literatura y tradiciones.

Pero lo más perdurable ha sido su trabajo como escritora, campo en el que se le reconoce por la cantidad y diversidad de sus producciones, las cuales abarcan tres grandes vertientes: 1. Manuales de enseñanza, 2. Estudios y narraciones, y 3. Recopilaciones. La primera, son los libros de texto preparados para la enseñanza del

castellano y la literatura en el ciclo básico (1er., 2do. y 3er. años) y el ciclo diversificado (1er. y 2do. años), así como para la escuela básica (desde cuarto hasta noveno grados). Se trata de obras elaboradas cumpliendo las exigencias del Ministerio de Educación, pero, también, aplicando sus conocimientos y experiencias como educadora durante varias décadas. Estas publicaciones poseen un rasgo común. Fueron concebidas para la enseñanza del castellano y la literatura en Venezuela.

La segunda, son los libros dedicados al tema de las leyendas y los mitos en el estado Táchira. Apoyándose en trabajos específicos, la autora trazó la diferencia que separa a estos dos tipos de representaciones. Pero su labor no pretendió ser una contribución desde el campo de la antropología, que no era su especialidad, sino desde la literatura, lo que le permitió recrear diversos aspectos de la cultura tachirense. Y ese interés se extendió después a otras regiones del país, abarcando, incluso, algunos grupos étnicos, los cuales formarían parte de la serie Culturas Aborígenes de Venezuela, con siete volúmenes escritos, de los que solo llegaron a publicarse los dedicados a los Barí, en la sierra de Perijá y a los Wayúu, en la península de La Guajira.

Y la tercera, son los libros que recopilan escritos diversos, tanto de su autoría como de otros intelectuales, con la finalidad de estimular la lectura entre los niños y jóvenes. Después de revisar la producción de varios narradores y poetas de Venezuela y el estado Táchira, escogió los textos más representativos. En un lenguaje sencillo, cargado de imágenes y otros recursos expresivos, se propuso despertar el interés de los lectores por múltiples asuntos: fauna, flora, historia patria, familia, juegos, tradiciones y otros.

Lolita Robles de Mora falleció en San Cristóbal, el 30 de julio de 2013. Partía a los 80 años, después de haber vivido de manera plena, dedicada a su familia, al desempeño de su trabajo profesional, al ejercicio de la escritura y la radiodifusión, y al disfrute del trato y la estimación de sus amistades. Se han señalado los principios que orientaron su existencia: compromiso, creatividad, esfuerzo, honestidad, perseverancia y responsabilidad.

Estos valores estuvieron presentes en su papel como hija, esposa y madre; su labor como maestra y profesora; y su desempeño como autora de libros, comunicadora social y promotora cultural. Con todas estas facetas dejó un camino trazado, difícil de borrar, porque se construyó siguiendo un norte preciso, marcado por el amor, el espíritu de servicio y la fortaleza de una mujer excepcional.

Opiniones sobre su labor

“Simultáneamente con la tarea de los textos, Doña Lolita Robles de Mora ha venido desarrollando otra. Consiste ésta en la investigación, la acumulación, el estudio y la selección de las leyendas populares del Táchira. Nuestra diligente colega comenzó, en este campo, como quien no quiere la cosa. Por pura y simple curiosidad. Y a medida que se fue adentrando en esta cantera de la imaginación colectiva tachirense, se fue apasionando más y más por la faena; hasta que llegó el momento decisivo. El momento decisivo de someter el resultado de sus pesquisas a la prestancia del libro. Son tan gratas, a veces tan sorprendidas también, las leyendas populares de nuestra región, que, en manos de nuestra autora, mal podían conquistar otro mejor destino”.

Pedro Pablo Paredes, Prólogo a *Leyendas del Táchira*.
6a. ed. Caracas: Librería Editorial Salesiana, 2001, p. 6.

“La aventura intelectual de Lolita Robles de Mora por el mundo de la literatura oral venezolana no sólo ha sido extensa y fecunda, sino utilísima en su contribución al fortalecimiento y desarrollo del ethos de este país y del estado Táchira. Ha incursionado en esta tarea de la recopilación de la tradición oral desde las producciones provenientes de los estratos profundos del origen étnico con sus mitos aborígenes de los wayúu, de los barí, de los yanomamis, de los pemones, de los waraos, hasta las leyendas de la vida criolla, mestiza de los horizontes campesinos y de los sectores urbanos más cercanos en la geografía y en la contemporaneidad. Su escritura y su investigación han tocado de alguna manera las disímiles regiones de la territorialidad nacional, por las calles de sus ciudades, por las veredas de sus aldeas, por los caminos de sus campos”.

Lubio Cardozo, Prólogo a *Leyendas del Táchira III*.
San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2002, p. 6.

“El gran valor literario de Lolita Robles está en su entrega constante al estudio, a la investigación y a la producción de literatura para su difusión y conocimiento. Cuenta con más de cincuenta publicaciones entre las que cabe destacar en primer lugar: las obras de estudio del castellano y literatura para 1º, 2º y 3º año de educación media, 1º y 2º del ciclo diversificado. En segundo lugar, las producciones que permiten mantener vivo el conocimiento de leyendas y tradiciones tachirenses... En tercer lugar, sus obras sobre la temática indígena que recoge mitos, costumbres y tradiciones de estas poblaciones...”.

Carmen Teresa Alcalde de Rosales, *Escritoras del Táchira*. 2a. ed.
San Cristóbal: Fundación Fondo Editorial Simón Rodríguez, 2012.

Bibliografía directa

1. Manuales de enseñanza

Castellano: 1er. año ciclo básico. Prólogo: Horacio Moreno. San Cristóbal: Industrial Papelería Andina, 1979. 211 p.

[2a. ed. con el título: *Castellano y Literatura: 1er. año ciclo básico*. Caracas: Ediciones CO-BO, 1983. 224 p.].

[5a. ed. Caracas: Ediciones CO-BO, 1987. 224 p.].

Castellano y Literatura: 2do. año ciclo básico. Prólogo: Pedro Pablo Paredes. San Cristóbal: Papelería Andina, 1980. 202 p.

[5a. ed. Caracas: Ediciones CO-BO, 1987. 202 p.].

Castellano y Literatura: 3er. año ciclo básico. Prólogo: Felipe Guerrero. Caracas: Colegial Bolivariana, 1983. 319 p.

[5a. ed. Caracas: Ediciones CO-BO, 1987. 224 p.].

Castellano y Literatura: 1er. año ciclo diversificado. Prólogo: Jesús María Sánchez. Caracas: Ediciones CO-BO, 1983. 375 p.

[3a. ed. Caracas: Ediciones CO-BO, 1988. 375 p.].

Castellano y Literatura: 2do. año ciclo diversificado. Prólogo: Alfonso Álvarez Castellanos. Caracas: Ediciones CO-BO, 1984. 365 p.

[3a. ed. Caracas: Colegial Bolivariana, 1988. 380 p.].

Castellano y Literatura: Cuarto grado, educación básica. Caracas: Ediciones Edinova, 1992. 156 p.

Castellano y Literatura: Sexto grado, educación básica. Caracas: Ediciones Edinova, 1992. 183 p.

Castellano y Literatura: Séptimo grado. Prólogo: Pablo Mora. Caracas: Ediciones CO-BO, 1987. 218 p.

[2a. ed. Caracas: Ediciones CO-BO, 1988. 208 p.].

Castellano y Literatura: Octavo grado. Caracas: Ediciones CO-BO, 1989. 207 p.

Castellano y Literatura: Adaptado al programa de estudio de octavo grado de educación básica. Caracas: Ediciones Edinova, 1993. 216 p.

Castellano y Literatura: Novenogrado, educación básica. Prólogo: Emiro Duque Sánchez. Caracas: Ediciones CO-BO, 1988. 174 p.

Castellano y Literatura: Adaptado al programa de estudio de noveno grado de educación básica. Caracas: Ediciones Edinova, 1993. 191 p.

Lengua y literatura. Caracas: Editorial Monfort, 1998. 112 p. (Colección Premier, 1).

Lengua y literatura. Caracas: Editorial Monfort, 1999. 112 p. (Colección Premier, 2).

Lengua y literatura. Caracas: Editorial Monfort, 1999. 112 p. (Colección Premier, 3).

2. Estudios y narraciones

Caminos de leyenda: Tradición oral en el Táchira. Prólogo: Pedro Pablo Paredes. San Cristóbal: Gobernación del Estado Táchira, 1997. 351 p.

[6a. ed. San Cristóbal: Fondo Editorial Simón Rodríguez, 2009. 351 p.].

Culturas aborígenes de Venezuela: Los Barí, habitantes de la serranía. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2002. 94 p.

[2a. ed. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2005. 94 p.].

Culturas aborígenes de Venezuela: Los Wayüu, caminos de La Guajira. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2005. 104 p.

Destellos azules. Lolita Robles de Mora (Soneto): Elio Jerez Valero. San Cristóbal: Tipografía Central, 1983. 39 p. (Cuadernos El Parnasillo; Serie Prosa, 4).

Leyendas de espantos y aparecidos: Estado Táchira. 2a. ed. San Cristóbal: Fondo Editorial Toituna, 1998. 245 p.

Leyendas de la ciudad de San Cristóbal. Prólogo: Carmen Teresa Alcalde de Rosales. San Cristóbal: Fondo Editorial Toituna, 2000. 295 p.

Leyendas de Venezuela. San Cristóbal: [s.n.], 1985. 272 p.

[Reeditada con el título: *Leyendas de Venezuela: Leyendas, mitos y tradiciones.* San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2002. 367 p.].

Leyendas del Táchira. Prólogo: Pedro Pablo Paredes. San Cristóbal: Fondo Editorial del Estado Táchira, 1983. 129 p. (Primera Serie).

[13a. ed. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2014. 361 p.].

Leyendas del Táchira II: Leyendas, mitos y tradiciones. Prólogo: Bernardo Enrique Ortega Flores. San Cristóbal: Fondo Editorial Toituna, 2000. 311 p.

[3a. ed. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2003. 311 p.].

Leyendas del Táchira III. Prólogo: Lubio Cardozo. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2002. 303 p.

[2a. ed. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2003. 303 p.].

Leyendas del Táchira IV. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2006. 253 p.

[5a. ed. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2015. 253 p.].

Leyendas del Táchira V: Testimonios orales. Prólogo: José Ángel Mora Robles. San Cristóbal: Lito Formas, 2014. 220 p.

Leyendas populares del Táchira. Prólogo: Elio Jerez Valero. San Cristóbal: Tipografía Central, 1983. 34 p. (Cuadernos El Parnasillo; Serie Prosa, 3).

Leyendas y mitos de Venezuela. Barquisimeto: Editorial Mensey, 1992.

Mitos y leyendas aborígenes de Venezuela. Prólogo: Aurelio Ferrero Tamayo. San Cristóbal: Tipografía Central, 1986. 47 p. (Cuadernos El Parnasillo; Serie Prosa, 5).

Mitos y leyendas de Venezuela. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2005. 282 p.

[2a. ed. San Cristóbal: Ediciones Robledal, 2007. 282 p.].

Venezuela bajo el manto de la Virgen. Caracas: Editorial Salesiana, 1993. 69 p.

3. Textos en obras colectivas

Autores Varios. *Zaranda V.* San Cristóbal: Red de Bibliotecas Públicas del Estado Táchira, 1984. 53 p.

[Véase: La cuerda de plata, pp. 29-32].

Autores Varios. *Zaranda XI.* San Cristóbal: Red de Bibliotecas Públicas del Estado Táchira, 1990. 79 p.

[Véase: El invitado de Capacho, pp. 19-23; La leyenda de Bretón, pp. 24-27 y Churún-Merú, pp. 28-33].

Autores Varios. *Zaranda XIII.* San Cristóbal: Taller Literario Zaranda, 1992. 109 p.

[Véase: Los arrendajos, pp. 17-19 y El profeta Enoc, pp. 20-22].

4. Lecturas para niños y jóvenes

Caballito de mar: Lecturas recreativas, 3er. grado, escuela básica. Prólogo: Germán Pérez Chiriboga. Caracas: Colegial Bolivariana, 1988. 80 p.

[Edición simultánea: Caracas, Ediciones CO-BO, 1988. 80 p.].

Callao y Mayalito, basado en la tradición oral: Coplas, leyendas, cuentos y mitos. Prólogo: Roberto Malaver. Caracas: Alcaldía de Caracas, Fundarte, 2003. 62 p. (Cuadernos de Difusión).

Delfín rosado vuelve a casa. El juego de las nutrias. [Bogotá]: Editorial Tiempo de Leer, 2017. 32 p. (Colección Animales Exóticos del Trópico).

El duendecito: Lecturas recreativas, 1er. grado. Prólogo: Emiro Duque Sánchez. Caracas: Ediciones CO-BO, 1987. 106 p.

El oso frontino: Juegos y travesuras. [Bogotá]: Editorial Tiempo de Leer, 2017. 32 p. (Colección Animales Exóticos del Trópico).

El tucán solitario. [Bogotá]: Editorial Tiempo de Leer, 2016. 16 p. (Colección Animales Exóticos del Trópico).

El velerito: Lecturas recreativas, 2do. grado, escuela básica. Prólogo: Pedro Pablo Paredes. Caracas: Colegial Bolivariana, 1988. 112 p.

[Edición simultánea: Caracas: Ediciones CO-BO, 1988. 112 p.].

Gallito de las rocas: Mensajero del Sol. [Bogotá]: Editorial Tiempo de Leer, 2017. 32 p. (Colección Animales Exóticos del Trópico).

Las guacamayas: Arco iris con alas. [Bogotá]: Editorial Tiempo de Leer, 2016. 16 p. (Colección Animales Exóticos del Trópico).

Las palmeras: Lecturas recreativas del Táchira para niños, escuela básica, primera etapa. [sin pie de imprenta]. [sin paginación].

Pompas de jabón: Antología poética del Táchira para niños. Prólogo: Carlos A. Chacón Labrador. Introducción: Rafael María Rosales. San Cristóbal: Universidad Nacional Experimental del Táchira, Decanato de Extensión, 1993. 136 p. (Folletos Universitarios, 2).

[2a. ed. San Cristóbal: Universidad Nacional Experimental del Táchira, Decanato de Extensión, 2001. 186 p.].

Viaje poético por Venezuela: Lecturas recreativas. Caracas: Librería Editorial Salesiana, 1992. 313 p.

Bibliografía indirecta

1. Obras de referencia

Rivas Dugarte, Rafael Ángel y Gladys García Riera. *Diccionario de escritores venezolanos*. 3a. ed. Caracas: Americana de Reaseguros C. A.; Universidad Católica Andrés Bello, 2012. 2 v.

[Véase: Robles de Mora, Lolita, t. L-Z, p. 439].

2. Estudios

Alcalde [de Rosales], Carmen Teresa. *Escritoras de Venezuela: Escritoras tachirenses*. San Cristóbal: Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, [s.f.]. 262 p. (Biblioteca de Autores y Temas Tachirenses, 149).

[Véase: Lolita Robles de Mora, pp. 132-139].

Alcalde de Rosales, Carmen Teresa. *Escritoras del Táchira*. 2a. ed. San Cristóbal: Fundación Fondo Editorial Simón Rodríguez, 2012. 87 p.

[Véase: Lolita Robles de Mora, pp. 56-59].

Alcalde de Rosales, Carmen Teresa. *Escritos, escritores y grupos literarios en el Táchira, 1845-2009*. San Cristóbal: Fondo Editorial UNET, 2010. 292 p.

[Véase: Lolita Robles de Mora, pp. 143-145].

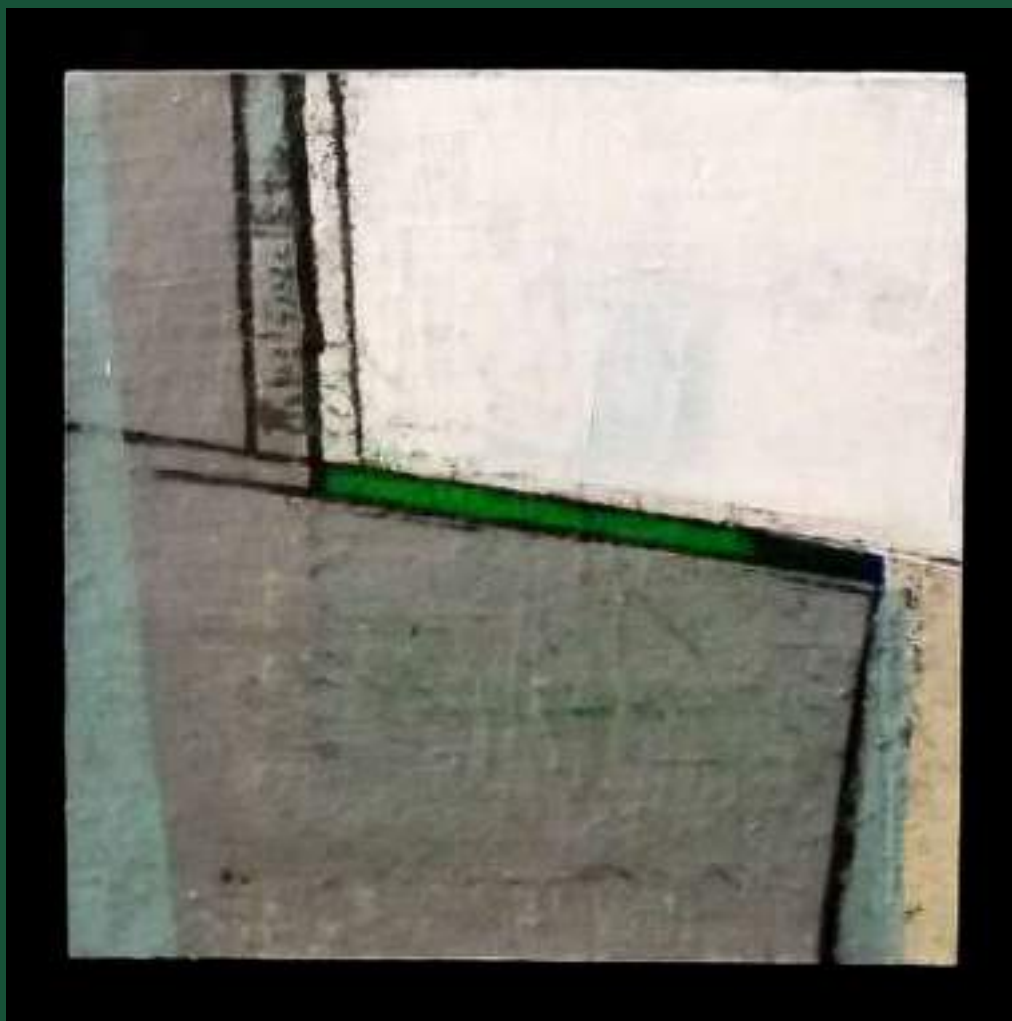
3. Trabajos inéditos

Rosales, María Lourdes. *Biografía de Lolita Robles de Mora*. San Cristóbal, 1988. 64, [19], [14] h.

[Trabajo elaborado en el Seminario: Historia de la Educación en Venezuela, dirigido por el Prof. Iván Roa, en la Universidad de Los Andes, Núcleo Táchira].

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Entrevista

ENTREVISTA



**Entrevista a la docente, investigadora y escritora
Carmen Teresa Alcalde**

**Interview with teacher, researcher and writer
Carmen Teresa Alcalde**

Alexandra Alba

Universidad de Los Andes, Venezuela
alexandraalbap@gmail.com



¿Cómo citar?
Alba, A. "Entrevista a la docente, investigadora y escritora
Carmen Teresa Alcalde".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 400-404.



**UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES**
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Carmen Teresa Alcalde: Nacida en San Cristóbal, realizó sus estudios en la Universidad Católica Andrés Bello, extensión Táchira donde se graduó de Licenciada en Letras. Cursó una Maestría en Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional Autónoma de México. Se desempeñó como docente de Castellano y Literatura en el Liceo Simón Bolívar y Liceo Samuel Darío Maldonado. Ingresó en 1975 a la Universidad Nacional Experimental del Táchira como docente de Lenguaje y Comunicación donde, además, desempeñó diferentes cargos: coordinadora del Centro de Desarrollo Educativo (1980-1984); coordinadora de Extensión Sociocultural (1977; 1989-1994 y 2000); directora de Promoción y Relaciones Interinstitucionales (1994-1996). profesora Titular de la UNET, jubilada activa. Profesora invitada en la Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe ULA-Táchira (1993-1996). Ha presidido la directiva del Salón de Lectura-Ateneo del Táchira y la Peña Literaria Manuel Felipe Rugeles. Escritora, poeta e investigadora literaria, ha publicado las siguientes obras:

Poesía: *Atardeceres* (1981); *Siempre mujer* (1988); *Dama de otoño* (1994); *Mundo infantil* (1995); *Ciudad de las montañas* (1996); *Prosa y poesía* (1997); *Mundo mágico* (poesía para niños, 2001); *Caja de sorpresas* (poesía para niños, 2005). Ensayo: *¿De dónde venimos y hacia dónde vamos?* (1992); *Realidad venezolana a través de su literatura* (1993); *Escritoras del Táchira* (1995); *Escritoras de Venezuela-Escritoras del Táchira* (BATT 1998); *Escritos, escritores y grupos literarios en el Táchira 1845-2009* (2010). Libro texto: *Cómo ser buen orador y mejor comunicador* (1.ª edic. 2001; 2.ª edic., 2005 y 3.ª 2008). Libro de crónicas de la UNET desde 2009 al 2014, *Recuerdos y semblanzas de la UNET* (en CD) año 2013.

Cuando mira su trayectoria en perspectiva, ¿en qué momento siente que la escritura dejó de ser una práctica íntima para convertirse en un oficio consciente, con exigencias, responsabilidades y una ética propia?

Mirando atrás, siento que comencé a escribir, con conciencia de la importancia del significado de la palabra y de que escribir podría ser un “oficio”, cuando, recién graduada de bachiller, inicié escritos a través de la prensa local (*Diario Católico* y *Vanguardia*), publicados unos como entrevistas sociales y otros de opinión. Iniciar la carrera de Letras, conociendo con propiedad grandes representantes de la Literatura Universal, tener encuentros literarios con compañeros de clase y excelentes maestros, no solo cambió mi mundo, sino que me hizo pensar en publicar un libro, pero que para ello ameritaba dedicación y responsabilidad.

¿Su relación con la escritura ha cambiado a lo largo del tiempo? ¿Siente que hoy escribe desde un lugar distinto al de sus primeros libros, no solo en términos técnicos sino vitales?

No siento que ha cambiado en un sentido estricto, creo que se ha enriquecido. En el caso de la obra poética sigue siendo íntima, sencilla, muy subjetiva. En la obra de investigación y de ensayo prevalece la objetividad, pero es igual de íntimo y apasionante.

“Indudablemente que la imaginación juega con la memoria en la escritura, pero tenemos frente a nosotros una realidad y es este el motivo que más me inspira para escribir si quiero alcanzar esa verdad poética”

En su experiencia, ¿qué tipo de urgencia es la que suele poner en marcha su palabra?

La vida diaria. La existencia del Ser es tan rica y llena de sentimientos, emociones, críticas, asombros y experiencias que cuando nos tropiezan y encuentran, nos inducen a volcar ideas en un papel o expresarnos oralmente.

¿Cómo definiría su propia poética, si tuviera que hacerlo no desde una etiqueta crítica sino desde su práctica cotidiana como escritora?

No sabría definirla como tal. Creo que los poemarios de literatura infantil me hicieron vivir ricas experiencias y el trabajo literario marchó unido a mi vocación como docente, lo que contribuyó en mi quehacer como escritora. Pero, por otra parte, el ser mujer, haber nacido en una sociedad machista que ha evolucionado lentamente, la dinámica social que encierra el vivir la segunda mitad del siglo XX y parte del XXI ha marcado mi poesía, presentando situaciones que transmiten crítica social, realidad y vivencias de mis congéneres, sin caer en plano feminista.

¿Qué tensiones reconoce entre decir y callar en el poema?, ¿hasta dónde considera necesario sugerir y hasta dónde nombrar de manera explícita?

El poeta, como la poesía, es libre de decir su sentir y pensar siempre y cuando no pierda de vista que la poesía es arte literario. Utilizar la sugerencia es una forma artística de hablar y nuestro idioma presenta ricas formas a través de sus figuras literarias para expresarlo. El nombrar por su propio nombre las palabras depende de la personalidad del poeta y de la temática que enfrente. En mi caso pienso que he utilizado ambas.

¿La infancia, en su obra, funciona más como recuerdo personal, como construcción simbólica o como espacio de resistencia poética?

Sí creo que la infancia funcionó como recuerdo personal en los poemarios escritos para los niños, pero, la amplia gama de la temática, la riqueza del lenguaje, la innata ingenuidad de un niño, permitió que la construcción del poema funcionara casi de manera natural.

¿Cómo dialoga la memoria con la imaginación en su escritura? ¿Hay recuerdos que se transforman deliberadamente para alcanzar una verdad poética más profunda?

Indudablemente que la imaginación juega con la memoria en la escritura, pero tenemos frente a nosotros una realidad y es este el motivo que más me inspira para escribir si quiero alcanzar esa verdad poética.

¿Qué riesgos implica escribir para la infancia sin caer en lugares comunes?

Los mismos riesgos que corre todo escritor cuando desea que su obra sea sentida como propia. Muy difícil que en poesía para niños no caigamos en “lugares comunes”, lo ideal es convertir esos lugares en algo atractivo a través de la propia imaginación, para incentivar el gusto hacia la lectura poética.

Su trabajo de investigación literaria en torno a las escritoras venezolanas, específicamente del Táchira, ¿cómo impactó en su propia escritura creativa?

Mi estudio sobre las escritoras tachirenses o “renacidas” en el Táchira, como indico en el Prólogo de la misma, impacta notablemente en mi escritura. Fue de verdadero aprendizaje particular y también la llama que me movió para dar a conocer voces que estaban ocultas en la propia región. La escasa poesía publicada por mujeres en siglos anteriores hasta mediados del siglo XX me reveló unas características muy diferentes a las de las finales de siglo y comienzos del XXI; considero que las costumbres sociales y los escasos centros de educación influyeron en ello.

Creo en el ser humano, sea hombre o mujer, con iguales derechos y deberes. La realidad del mundo no nos lo presenta así, lo que nos obliga como representantes de nuestro género a elevar la voz y a luchar por que sea reconocida nuestra presencia.

¿Es posible escribir desde una conciencia de género sin convertir el texto en un manifiesto? ¿Cómo ha manejado esa tensión en su obra?

Para ser honesta, nunca lo pensé ni he sentido tensión al respecto. Creo en el ser humano, sea hombre o mujer, con iguales derechos y deberes. La realidad del mundo no nos lo presenta así, lo que nos obliga como representantes de nuestro género a elevar la voz y a luchar por que sea reconocida nuestra presencia. Si con mi escritura logro mover conciencias, me siento satisfecha y mucho más si con mi acción, en pro de la literatura, pude impulsar a mis congéneres a dar a conocer su obra literaria.

¿A lo largo de su carrera, ¿sintió que la lectura de escritoras influyó de manera distinta a la lectura de escritores varones en la construcción de su voz?

No, la lectura en mis años de formación no diferenció géneros. Un Neruda o un Vallejo me marcaron tanto como Sor Juana Inés o la Mistral (por citar autores del continente americano).

¿Cómo ve la literatura escrita por mujeres en el Táchira en los últimos años?

Con mucha satisfacción puedo decir que veo la literatura escrita por mujeres en el Táchira, durante los últimos años, avanzar con mucha fuerza. Quizás más en poesía que en narración o ensayo. Existe, como siempre, la gran dificultad para publicar, pero será una nueva barrera por vencer.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 67 x 88 cm

Documentos

La escritura como vínculo: entre lo femenino y la creación¹

The writing as a link: between the feminine and creation

A escrita como elo: entre o feminino e a criação

María Milagros Sabetta Badra

(Compiladora)

La escritura ha sido el hilo conductor de su amistad a lo largo de esta travesía que es el vivir. Algunas se conocieron en el Instituto Pedagógico de Caracas (IPC) en los años de estudiantes en la década de los ochenta. Unas por los noventa coincidieron en los trabajos ya en las aulas. En cambio, otras se sumaron ya entrado el milenio. Y así fue que fundaron grupos, armaron proyectos, crecieron en intelecto y maduraron como mujeres, diversificando su hacer en las letras.

Ligia Álvarez, aparte de actriz, titiritera, poeta y dramaturga tiene muchas fortalezas y logros gracias a su maravillosa pluma y gran talento creativo.

María Victoria Salas, poeta y defensora de derechos humanos, maneja el arte de la diplomacia con suma delicadeza y su verbo impecable destaca por lo sencillo.

Carlota Martínez, se mueve con éxito en varios campos de la creación y fue su maestra en más de una oportunidad.

Después crearon, junto a otros diletantes un grupo muy sui generis que llamaron La Espiral de la imagen, con diversidad literaria y corazón poético.

Laura Parra, se les unió en esos días y ha crecido tanto que casi se pierde de vista. Autodidacta en la plástica, estudiosa en poesía, tiene una fuerza que espanta y un verbo que estremece.

1. Esta pequeña muestra se poesía escrita por mujeres en Venezuela formó parte de un encuentro promovido por el Seminario de Escritoras Venezolanas de la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe y la Fundación Cultural Bordes de San Cristóbal, el día 24 de septiembre del año 2025, a través de la plataforma Zoom. Conto con la coordinación de Marisol García y la moderación de María Milagros Sabetta Badra



María Milagros Sabetta Badra, desde niña empezó a dar sus primeros pinitos en la escritura, tenía un diario que olvidaba en cualquier parte y todo lo que la movía iba a parar allí, hasta que un día, en el IPC, alguien le recomendó un taller, al que acudía cada viernes sin falta a aprender de los mejores, y después se iba al teatro para volverse teatrera.

Entre estudios, arte y poesía ha transcurrido la vida de estas cinco mujeres unidas por el vínculo de la amistad y el amor a las letras, entrelazadas por la creación de un tejido muy abigarrado, compuesto de experiencias colectivas e individuales que desean transmitir a esa juventud que viene detrás, para que todos sus aprendizajes, también sus vivencias, no mueran con ellas y existan seres dispuestos a difundir su legado y darles visibilidad.

CICLO ESCRITORAS VENEZOLANAS:



La escritura como vínculo: entre lo femenino y la creación

MIÉRCOLES 24 DE SEPTIEMBRE - 4P.M. (VZLA)

MODERADORA: MARÍA MILAGROS SABETTA

INVITADAS ESPECIALES:
LAURA ROSA PARRA DÍAZ - CARLOTA MARTÍNEZ
MARÍA VICTORIA SALAS - LIGIA ÁLVAREZ

Participación vía online previa inscripción gratuita a través de
fundacion@bordes.com.ve / +58 41 47089905 / www.bordes.com.ve
 Maestría de Literatura Latinoamericana y del Caribe - LILA Táchira

Mamá

María Victoria Salas²

La casa que es mamá
pilar y techo
su puerta ala expedita
de abundancia y abrazo

Sus ventanas ojos abiertos
que vigilan el nido
su fogón horno de pan y hueso
merienda lenitiva

Mamá urde su dolor
con seis hijos
uno, se quedó contemplando
placenta muerta
otro, de mal parto segó su vida.
Columna resistente, univoca
Siempre mamá.

Hoy arrastra años a cuestas
lasitud de pisada
deformes dedos que empujan
llevas en el lomo
la marcha pesada
olvido so pena
de otro vástago ido

2. María Victoria Salas. Nacida en Medellín (Antioquía) en 1965. Es Licenciada en Letras por la UCAB (1989), de la UPEL con título de Profesora de Castellano, Literatura y Latín (2005), estudios de cuarto nivel. Diplomado en DDHH (2014-2016). Docente jubilada y correctora de estilo. Publicaciones: Libro arte: Tlaxco (1991) MACSI ¡Cuento con derechos! (2002), PNUD y CANTV. *Diccionario general de literatura venezolana* (2006) ULA. Participación en revista *La Conjura* (2007). Jurado de revistas indexadas. Creadora de boletín informativo ETAVCR (2005-2015). Creadora de la cuentoteca ETAVCR (2020-2022). Participación en *Lo que me dijo un pájaro*. I-II Ed. Nos Une la Poesía (2023-2025). Antología *Caracas es poesía*. Ed. Nos Une la Poesía (2025). Miembro de UNAF

Respiras para que
el aire no escape

Tu frágil humanidad
sigue obsequiando
ingenuidad, miedo y resquemor
escupes tristeza
al paso de lo transitorio
eres ósculo

Intuyes la despedida
cercana tus reliquias
en cofre de crucifijo
mientras llevas la cuenta

Yo ¡Oh primogénita
reconozco tu yacer
de piedra!

Las montañas azules de Gerbasi

Laura Rosa Parra Díaz³

He visto
 las montañas azules de Gerbasi
 Sí las vi aquí en Genéve
 Caminaba yo una tarde de cauta brisa
 cuando de pronto volteé
 y mi asombro sinigual me detuvo
 En tono azul alpes de copetes blancos
 in situ las reconocí
 No pensé encontrarlas por aquí
 Moduladas
 Con otros amores

Pensándolo bien...
 Yo que las dejé en Canoabo
 en el cielo de Bejuma
 La última vez miré su cola
 desde Nirgua
 Quién iba a pensar encontrar
 las montañas de Gerbasi
 llenas de índigo frío
 en cordillera lejos de allá
 Así y todo
 seguirán siendo las montañas
 azules de Gerbasi.

3. Laura Rosa Parra Díaz. Nació el 11 de junio de 1957, en la población de Ocumare del Tuy, estado Miranda, Venezuela. Profesión TSU en Pecuaria. Realizó talleres de poesía y narrativa en la Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, Caracas. Integrante de los grupos literarios: Arnaldo Rojas, La Espiral de la Imagen, ELP La Victoria, GP Iberoamericanos (GPIV), ASOPEY y Arte en Movimiento (OIAM). Ha participado en trece (13) antologías poéticas. Tiene en su haber los libros de poesía *El amado* y *Desaires*. Actualmente reside en Inglaterra, Reino Unido, dedicada a la poesía y las artes plásticas. Su trabajo los publica en @soyllaures Instagram y Facebook @Soy Laures Amazon y Autores y Editores.

Hoy han vuelto mis muertos

Carlota Martínez⁴

Hoy han vuelto mis muertos.
Como son madrugadores,
desde temprano se han sentado en la mesa.

Como en los viejos tiempos,
papá ha sido el primero.
Mamá, aroma de café, voz cantarina,
pájaro enjaulado,
al despuntar el día, con el canto del gallo abandona como una
estela la cocina.
Se acomoda en la mesa y calladita se mira uno a uno los dedos
de las manos

¡Qué rara alquimia esta!

Sin anillos ni relojes, Alfredo, anda en lo suyo
y como es mago,
lo veo salir del cuarto apuradito, con uno de sus secretos entre
manos.
Yo no le tengo miedo y le sonrío.
Con zapatitos de charol y mediecitas acanaladas transita hasta
la mesa la nostalgia.
Han sido inevitables los recuerdos.
Los caminos al cementerio quedan lejos.

Papá
Mamá
Alfredo

4. Carlota Martínez. Nació en Caracas, Venezuela (1949). Es socióloga graduada en la Universidad Central de Venezuela (1978) con posgrado de Literatura Latinoamericana en la Universidad Simón Bolívar (1992). Su desempeño profesional siempre ha estado vinculado con la cultura. Su casa, su templo, ha sido la literatura en sus distintos géneros, dramaturgia, narrativa, crónica y poesía. También se ha desempeñado como actriz, investigadora, profesora, editora y gerente cultural. Fue decana en UNEARTE (2009) y presidió el consejo editorial de la revista teatral *Theatron* de dicha universidad (2010-2021).

uno a uno

van buscando su puesto en la ventana.

Ordenaditos se han pintado de colores tras una nube pasajera.

No pisan, vuelan.

Yo sé que volverán:

Mamá con un turpial, un gonzalico, un azulejo o un querrequere
entre el cuenco de las manos.

Alfredo con un palo de lluvia, un remolino hurtado a un río o
quizá una estrella.

¿Y papá?

Papá siempre regresa.

Se esconde entre mis libros con sus historias del Conde de
Montecristo, de la Batalla de Waterloo, de las tremenduras de
Nefertiti, de las marchas y contramarchas del Abel de América
como gustaba llamar a nuestro Mariscal Antonio José de Sucre.

Murmullo de sombrasLigia Álvarez⁵**I**

Prendo un fragmento de la neblina con los dedos
Palpo el polvo que las estrellas esparcieron en su interior
Hago sonreír su semblante tras el sereno de medianoche
Despojo la brisa del silbido y con él lisonjeo las hojas secas
que sueñan en la frescura

II

Es la hora cuando la campana añora el rumor de un canto
A lo lejos el silencio de los campos se asoma en el arcoíris que
olvidaron las lloviznas
La tierra sobre la que descanso los pies
arroja el perfume de los pájaros del atardecer

5. Ligia Álvarez. Nacida en Caracas, Venezuela. Es profesora de inglés, Magíster en Literatura Hispanoamericana, Magíster en Educación, mención Literatura en Inglés, Doctora en Arte y Cultura para América Latina y el Caribe, en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Actualmente cursante del posgrado de Literatura Venezolana en la Universidad Central de Venezuela. Además, dramaturga, narradora, poeta y editora. Ejerce la docencia como profesora universitaria. Ganadora del premio de Autores Inéditos Monte Ávila en la mención dramaturgia (2012) y mención honorífica en el Concurso de Dramaturgia Apacuana (2019). Recibió la Condecoración Francisco de Miranda en su tercera clase, en noviembre de 2021. Sus libros publicados están disponibles en la plataforma Amazon.

Mi casa debe estar tristísima

María Milagros Sabetta Badra⁶

La mañana gotea desde este balcón ajeno.
Mi casa debe estar tristísima
por mi abandono.
Hace casi un año me fui,
regresar no he podido.
Pienso en mis cosas
llenas de polvo y soledad,
se me hace un vacío en el estómago.
Me da pesar mi pobre casa que con tanto amor
me recibió hace más de una década.
Quisiera volver y recorrer las cortinas
de esta desidia que me asfixia, que la asfixia.
Esa sensación me supera, procrastino el regreso.
¿Y si mi casa ha muerto cuando vuelva?
¿Qué será de mis secretas miserias?
¿Dónde podré esconderlas?
¿Las estaré condenando a la intemperie?
No lo sé o sí, lo sé.
El punto es que ya nada importa.
Pienso en mi casa triste y siento culpa.
Mañana tal vez me anime.
Hoy mejor me tomo el día.

6. María Milagros Sabetta Badra. Nació en Caracas, Venezuela (1959), es docente egresada de la UPEL, coach con certificación internacional, locutora certificada por la UCV, poeta, narradora, actriz de teatro, titiritera, dramaturga y directora teatral. Es coordinadora de la Ruta Latinoamericana de Poesía Caracas, Embajadora Literaria por Venezuela de la agrupación Grandes Poetas Iberoamericanos y hace vida literaria en las agrupaciones La Tribu Poética, ASOPEY (Asociación de Poetas y Escritores de Yaritagua) por Caracas, La Sociedad Postpoética y el taller permanente de Literatura y Sociedad. Estos dos últimos pertenecientes a la Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, en donde ha hecho vida literaria desde 2016. Sus poemas han sido publicados en 25 antologías nacionales e internacionales. El 10 de mayo de 2025 presentó *Todas en mi voz*, su primer poemario en solitario. Ganó el concurso de poesía Dr. Luis Martus, en su primera edición, del Pedagógico de Miranda José Manuel Siso Martínez en mayo de 2024. También ganó el tercer lugar del Concurso Literario UNA de Relatos (2025).

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 64 x 74 cm

Reseñas



*De Platón a Moby Dick.
La filosofía y los
personajes de ficción.*

Por José Julián Martínez,
Editorial Galipan, 2018. 240 p.

Yhoiner Parras

Universidad Central de Venezuela
Universidad de Los Andes



¿Cómo citar?
Parras, Y. "De Platón a Moby Dick. La filosofía y los personajes de ficción."
Por José Julián Martínez".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 416-418.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Múltiples han sido las formas en que filosofía y literatura se han relacionado a través de la historia. Las consecuencias de este encuentro no han pasado desapercibidas para la mirada de diversas teorías críticas. El escenario académico mundial ha sido testigo de lo fructífero de dichas miradas, objetivadas en publicaciones que exploran desde lo más aparentemente nuclear hasta las sutilezas que precisan los contornos del problema. Sin embargo, en Venezuela hemos sido mezquinos o desinteresados, en el peor de los casos, ante esta línea de investigación. Las exploraciones en este campo han sido tímidas. Este libro del profesor José Julián Martínez viene a cambiar un poco el panorama.

El título de la obra demarca los límites de esta aventura intelectual. Se trata de un filósofo que se pregunta por la posibilidad del personaje de ficción. Asombrado ante la capacidad de *transformarnos* que tienen, se pregunta por qué nos afectan. Acertadamente analiza no sólo a este, sino a sus mundos. No existe forma de pensar al personaje sin ubicarlo en su campo de acción, con su trama a cuestas. Se trata de una indagación que recorre la tríada personaje-mundo-trama, sin la cual sería imposible la existencia de lo literario.

El trabajo tiene un total de doscientas treinta y siete páginas. El prólogo expone las preguntas rectoras y la tesis principal del libro. La primera parte de la obra se titula «¿Cómo es posible el personaje de ficción?». La segunda lleva por nombre «Ética narrativa». Ambos umbrales preludian que los tratamientos teóricos y prácticos están presentes para hacer frente a la cuestión.

Martínez acude a grandes tradiciones tanto de la filosofía analítica como de la filosofía continental: la hermenéutica, la fenomenología, la filosofía de la mente, la ética, la estética, el existencialismo y la filosofía política, entre otras. Heidegger, Dawkins, Dennet, Husserl, Gadamer, Nussbaum, Foucault, Merleau-Ponty, entre otros pensadores, destacan entre los citados. Por ello puede conjugar especulación y practicidad, profundidad de argumentos y sencillez de estilo. Además, dentro de las teorías crítico-literarias usa la estética de la recepción, emparentada con la hermenéutica y con la fenomenología.

A partir de la noción de *self*, entendida como el límite móvil entre lo que somos y lo que no somos, y de la consiguiente noción de fenotipo ampliado, entendida como la relación de ampliación que considera aquello con que se relaciona como algo propio, se afirma que el personaje «surge como parte de nuestro *self ampliado*» (pág. 22; cursivas del autor). El personaje sería una extensión de nosotros mismos. También, para refutar la teoría del pensamiento acerca de las respuestas emocionales a la ficción de Noël Carroll, quien afirma que lo que nos afecta en la ficción es el contenido mental, acude a Gilbert Ryle y a la noción de error categorial. Éste entiende que aquello que nos conmueve y que nos afecta es porque existe, pues para que algo

nos conmueva o nos afecte primero debe existir. Se distancia de la consideración de lo existente como lo exclusivamente físico. Lo que existe no es solo aquello que habita mundo que nosotros habitamos. «Los mundos ficcionales -comenta Martínez- existen cuando nos cuentan que hay centauros y plantean una ontología que tiene centauros» (pág. 83). Se da acá otro acierto del autor: el tratamiento ontológico de la cuestión del personaje, y no un tratamiento meramente óntico.

Su aproximación fenomenológica al problema se enmarca en el proyecto husserliano de volver a las cosas mismas. Se fundamenta la identificación literatura-vida en formas perceptivas previas a toda forma de pensamiento estructurado. Este pensamiento es una consecuencia de la experiencia prenarrativa o prelingüística. En este sentido: argumenta el autor que «Todo relato es algo parecido a un ser que *es* en el mundo y *se origina* en el mundo. Surge en esa vida fáctica propuesta tanto por Merleau-Ponty como por Heidegger, cuya principal característica es la historicidad (*Geschichtlichkeit*)» (pág. 30).

Ahora bien, pasando a las afirmaciones problemáticas del texto, es necesario destacar la siguiente: «nos valen las obras que un determinado lector considere literatura, siempre y cuando tengan, *según su criterio*, un óptimo nivel estético, emocional y temático-filosófico» (pág. 144. Cursivas nuestras). Esta afirmación, aunque fundamentada en postulados de la teoría de la recepción, no escapa a las sospechas de subjetivismo. ¿Y si un lector determinado considera que las características mencionadas no se reflejan en obras como *Hamlet* o *La vida es sueño*? ¿Qué sucederá, por el contrario, si se encuentran las características que según Martínez identifican a lo literario en la novela rosa? Estas consideraciones no deben dejar de tomar en cuenta la importancia de la institución literaria que, aunque cambiante, proporciona asideros más firmes. También vale la pena observar que cuando el autor, siguiendo a Nussbaum, intenta definir el concepto de justicia, afirma que la entiende como «la manera justa de obrar» (pág. 160). Esta afirmación tiene tintes de petición de principio. Tanto para definir el término como para aplicarla en los dominios de la ficción, se trata de un concepto que no llega a ser de gran utilidad, a no ser por una comprensión de lo que solemos entender por obrar de manera justa.

Sin embargo, en el contexto de los estudios literarios, podemos afirmar con mucha seguridad que es un libro óptimo e indicado para entrar en esas casi inexploradas relaciones entre filosofía y literatura. Se trata de un gran ejemplo de cómo la filosofía puede prestarse para entender y vivir lo literario de una forma más amplia. El libro acierta al explorar las razones que nos llevan a identificarnos con un personaje, cuando nos sumergimos en un mundo ficcional. A su sencillez de estilo se une una sólida argumentación que logra convencernos de que un personaje “se muestra ante nosotros como una opción de ser-en-el-mundo” (pág. 13). En otras palabras, es un libro logrado.



El amante de los abismos

Por Omau (Osvaldo Barreto)

Fundación Cultural Bordes,

Serie Cuadernos de papel (cómic),

número 5, año 2022, 36 p.

Anderson Jaimes Ramírez

Museo del Táchira

Fundación Cultural Bordes



¿Cómo citar?

Jaimes, A. "El amante de los abismos. Por Omau ".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 419-421.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

El pensamiento burgués nos dice que escritor es quien “escribe libros”. Sin embargo, la literatura abarca todo un conjunto de escritos de una cultura, al margen de cualquier juicio de valor. Sin negar el papel que puede cumplir en las sociedades cualquier género literario, sí es conveniente cuestionar su monopolio.

El cómic es uno de esos géneros considerados inferiores o culpables. Ningún escritor serio haría cómic (¿en qué estaría pensando Cortázar?), no se puede descalificar este modo de escritura como género literario. Esto parece responder a una actitud aristocrática que se encuentra en conflicto con los géneros populares. Una mentalidad que mira a Europa con toda intensidad sin ver el sujeto propio. Mario Vargas Llosa, marqués de la corona española, niega la novela negra como literatura, la discrimina tanto por sus temas y características como por sus autores. Sin embargo, nunca se ha atrevido a cuestionar la poesía a pesar de la sobreabundancia de malos libros que se han escrito en este género. Una conciencia propia de una élite refrida que piensa que la literatura debe responder al modelo francés del siglo XIX, con suerte algo del siglo de oro español, pero eso sí, sin el populismo de Quevedo ni la ironía de Calderón. Mentalidad malinchista que juzga la cultura que leemos y gozamos.

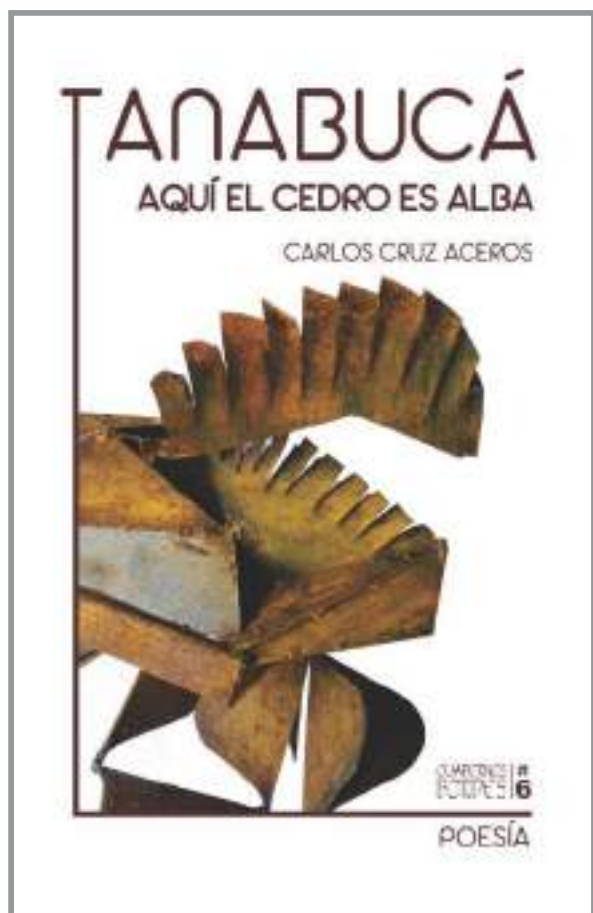


El cómic es un género de grandes virtudes, donde se puede ver lo que hay bajo el iceberg. No el qué, sino el porqué del humano y sus circunstancias, desde la imagen y la palabra: *“un presentimiento ineludible salió no sé de donde, sorprendiendo y cautivando cual grito histérico de profeta contemporáneo, advenimiento de apocalipsis al son de trompetas celestiales o zarpazo de gato negro que asecha en la noche sin luz”*. La imagen es un espacio para la contemplación silenciosa del gran ruido que puede generar el tema del cómic. Esta permite vivir ese silencio contemplativo al que se opone la cultura contemporánea de la velocidad. A pesar de su frenesí, el cómic permite ese espacio, condición primera y fundamental de la palabra genuina, íntima. Citando a Ramos Sucre, Omau (Osvaldo Barreto) dice con él:

“envuelto en la oscuridad providente imagino el solaz del yacer olvidado en el son de un abismo incalculable”. La imagen batalla junto a la palabra contra el ruido, que es destrucción de la intimidad y la vida interior, para instalar el corazón digital y la vida electrónica, sustituyendo y excluyendo para siempre, otros ritmos necesarios al corazón humano.

El amante de los abismos, es como un cuchillo que se clava hacia abajo, hacia donde apuntan los abismos. Cuenta una experiencia humana y social con las virtudes de la acción detenida del dibujo, acompañado de la palabra certera y precisa. Preguntando atrapa al lector que cautivado comprende la capacidad de subversión de las letras, las líneas y la historia. Omau (Osvaldo Barreto), hacedor de mitos y destructor de realidades, nos muestra aquí los conmovientes poderes del cómic. Ahora comprendemos por qué se les confina a las catacumbas (el cómic, Osvaldo no tanto), por ser incómodo y perturbador: *“¿Los ángeles ponen huevos?”*. Los imperios tambalean, pero el cómic sigue reuniendo la fantasía y creatividad, la conciencia cultural de rebeldía juvenil, urbana, tribal, de resistencia, o como se le quiere decir a eso que causa miedo dentro de lo popular.





Tanabucá, aquí en cedro es alba

Por Carlos Cruz Aceros
Fundación Cultural Bordes,
Serie Cuadernos de papel (poesía),
número 6, año 2022, 40 p.

Anderson Jaimes Ramírez
Museo del Táchira
Fundación Cultural Bordes



¿Cómo citar?
Jaimes, A. "Tanabucá, aquí el cedro es alba. Por Carlos Cruz Aceros ".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 422-424.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

Como un *“poeta de chispa incandescente”* define Osvaldo Barreto a Carlos Cruz Aceros. Un poeta que muestra esta escultura de papel y metáforas llamada: *Tanabucá, aquí el cedro es alba*. Un poemario en que cada oración parece surgir como *“las líneas ígneas del metal violentado”*. En Carlos Cruz, la poesía parece tener un único objeto: los arquetipos. Es decir, esos primeros modelos profundos, enterrados en la memoria -cual metal precioso de la montaña- que son extraídos como materia prima para hacer con ellos palabras destinadas a ser ofrecidas en sacrificio. Cual escrituras sagradas, hay en ellas un afán por atrapar la experiencia misma de la vida. Algo así como: *“un espacio de estampas de hojas de acero/ como el nacimiento que no he respirado/ como el seso de la ilusión no cumplida”*.

Así cada poema es afirmación de algo inexpresable, un ser totémico subrayado con palabras, palabras forjadas con afán y ansiedad: *“ansiedad/ tu canción de siempre/ el ron la música y las horas”*. Como el alquimista que busca la piedra filosofal, este escultor de metáforas construye sonidos que tienen la extraña exuberancia de aturdir y sobrepasar. Nos permiten ver no como los ojos miran, sino a través de ellos mismas. *“Desde el fondo de la botella/ habita mi sequía/ soy roble viejo/ hierro amarillo/ la máscara del salero/ para que tu cuerpo/ no parta en dos/ la melancolía”*.

Tanabucá es el espacio donde habita el poeta-escultor. Después de tanta errancia, en las montañas de su Colón natal, este *“paraíso”* (aquí la traducción de esta vibrante palabra ancestral de los muiscas), se convierte en el reencuentro con la patria de los afectos originales. Multisigno, polisemia, misterio, magia y fragua con olor a humo de trapiche y sabor de cacao ancestral. Es hogar y taller, elevada montaña para otear los recuerdos, para leer la vida, para forjar caminos que salen y llegan a las sombras de sus cedros. *“Poeta en tu casa/ los libros son/ hojas de rocío y olor a baúl/ dientes huesos y piedras/ tempranamente solos”*.

Allí el cedro es alba, el amanecer se cosecha en sus ramas. Espacio íntimo, canción silvestre, aquellarre bucólico que se describe así: *“Tanabucá/ es una ninfa/ sus ramas fluviales/ torres arqueadas máscaras de savia/ son piedra del mapa/ donde vaga un duende triste/ solitario muy viejo/ con ojos y barbas de chivo/ lleva una serpiente entre las grietas/ del altar del agua/ manantial entre lucatebas/ donde se oye un canto de princesa/ desde hace quinientos años”*.

En Tanabucá el poeta aprende a entrar a otros mundos, el del recuerdo, el de la memoria, el que vendrá, el que fue, el que no es. Va adquiriendo pacientemente los ritmos del espacio, descubriendo lo que dicen sus sonidos en una extraña mezcla de lucides y posesión. Entra y sale de estos tantas veces como lo exige la llamada de los espíritus: *“Suicidas me susurra al oído/ yo te conozco, te he visto pasar/ y junto a la muerte más violenta/ te he tocado”*. *“y en esa noche de penumbras/ me dirijo al lugar donde concurren/ los ángeles caídos”*.

Tanabucá es un mundo que se crea constantemente. Todo ocurre en este instante como el día mismo de la creación. Estamos así en una nueva realidad profunda y trascendente, donde las palabras y sonidos se vuelven poesía, resuenan más allá de su significación: *“Para vivir mastico hierro/ son luz entrando en mi boca/ convierten en voz mis diamantinas vértebras (...) taller de retazos/ donde podrás ver la culebra pico de oro/ las melancolías del herrero/ y los anaqueles/ transformándose en cóndor”*.



Carlos Cruz Aceros / *Caracol ancestral*
2021 / Hierro-soldadura
Una de las esculturas que ilustran el poemario *Tanabucá*



en cantos

Por Freddy Araque
Fundación Cultural Bordes,
Serie Cuadernos de papel (poesía),
número 7, año 2022, 40 p.

Anderson Jaimes Ramírez
Museo del Táchira
Fundación Cultural Bordes



¿Cómo citar?

Jaimes, A. "en cantos. Por Freddy Araque".
Contexto, vol. 30, n.º 32, 2026, pp. 425-426.



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
DR. PEDRO RINCÓN GUTIÉRREZ
TACHIRA VENEZUELA

El poemario *en cantos* (2022) es como una ciudad donde ha estallado un motín que explota desde las calles y sale de las barriadas. Aquí se nos muestra una urbe con sus sombras y con esas glorias que apestan. Un modo de lectura independiente, popular, como deberá ser la literatura y la poesía, pues estas son siempre subversión, escape de la cárcel del capital y su promesa falsa de un dorado tras cada esquina. Espacio de libertad ante la canalla que pontifica saberes y sentimientos. Narrativa encriptada de la realidad citadina. Crónica urbana sin solución, como la misma ciudad. Una urbe donde transcurre una bohemia que se tambalea entre el cosmopolitismo y ruralidad del lugarejo: “...de abismales besos y rubor velado/brizna de paja o pluma/ira, huracanes de ensueño/arrebatando mi mano”.

Freddy Araque nos va llevando por las calles nocturnas de los hijos de esos barrios polvorientos, en un tránsito vital donde se conmueve el mundo. Desahogo de pasiones transformadoras de realidad. Este poemario se avienta así, a una manera de leer y escribir ecléctica, irreverente, anárquica, voraz. Un discurso de la calle, nunca académico, pero siempre sentimental: “Sólo aquel avioncito mentaba el lugar (...) nunca el aventurado aviso... desde la oscuridad del deseo/ Cuando una de las puticas del Gabo, al son del vallenato/la gramática del amor prometía”.

El poemario *en cantos* nos obliga a ver la vida de la ciudad como largas e intrincadas calles donde vemos a los hombres y mujeres buscando una meta que no conocen, pues siempre le han dicho que ella pasa por dar codazos en un mundo donde no nos dicen nada las enciclopedias, sino los habladores del supermercado: “Doncellas del hangar/en escándalo de guacharacas/cartas al vuelo”.

El poeta Araque transforma lo cotidiano en sublime, nos presenta esta poesía que evade el infortunio exorcizando la palabra y el recuerdo. Un fugarse y huir de la condición marginal con que la sociedad esclaviza a los espíritus irreverentes. Es un acto de evasión y libertad donde se colean las cualidades más subversivas de la lectura, el ver desde los ojos de los otros. Y como es necesario y urgente en este mundo egoísta sor otro: “oteando olvidos/ sobre las hojas secas/ voy pensando en ti/ navegante de áureo río/ naufrago de vanidades/hacia la sombría mar/ No voy a volver/vida/ de regreso estoy/antes de partir”.

Este escritor que hoy presentamos, pertenecen a esa estirpe que Platón quería expulsar de su República ideal, precisamente por esa capacidad de rebelión que habita en su propuesta. Una palabra que busca romper cualquier monopolio que sobre ellas se pretenda edificar. Y es que el lenguaje y la literatura implica todo un complejo proceso de comunicación. Por eso resulta peligroso en un sistema que reduce las relaciones humanas al miedo, la desconfianza, la competencia y el consumo. La literatura reinterpreta la realidad, la redescubre, ayuda a conocerla. Y conocerla es el primer paso necesario para empezar a cambiarla. La literatura sola no es suficiente, pero es muy necesaria. La palabra sola no puede salvarnos, pero no podemos salvarnos sin ella.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 27 x 35 cm

Galería

A propósito de *INTERCEPCIONES*¹ una exposición de Rafael Sánchez²

Osvaldo Barreto Pérez

oscuraldo@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8005-9712



Rafael Sánchez en la Galería Bordes, San Cristóbal, 2024.

Una oscura y ancha línea atraviesa la sala de exposición, comportándose como una carretera, que cruza, se desvía, hace esquina, intercepta, configurando una cartografía urbana, contemporánea, cargada de una tradición que puede permitirse el juego espacial, convirtiendo el cubo blanco museístico en un trazado urbanístico-pictórico, donde una intuición lúdica dibuja una audaz museografía.

Hablamos de la obra reciente del artista tachirense Rafael Sánchez, un pintor que ha decantado su propuesta estética y cuyo proceso investigativo de lo visual ha transitado durante décadas variados y disimiles estadios, recorriendo figuraciones, desdibujos, expresionismos geométricos, conceptualismos y otros tantos derroteros que suponen experimentaciones y búsquedas propias de una contemporaneidad donde todo es trashumancia. Así es como fue constituyendo un estilo pictórico personal que requiere y amerita: paréntesis, pies de página, apropiaciones textuales, versos sin métrica y tipografías ilegibles.

1. *Intercepciones* es el título de la exposición individual que realizó el artista en los espacios de la galería de la Fundación Cultural Bordes en San Cristóbal, estado Táchira, en el 2024.

2. Rafael Sánchez. Nace en La Grita, Estado Táchira, 1959. Es artista plástico y profesor. Se graduó en Pedagogía en Artes Plásticas por el Instituto Universitario Pedagógico de Caracas en 1984. Es un destacado representante de las artes visuales en los andes venezolanos. Vinculado al grupo de artistas plásticos de Tovar (Mérida). Su obra abarca el dibujo, la pintura, la instalación y la investigación.

Son tiempos de umbrales y el arte lo sabe de sobra, no conforme con saberlo, los recrea, los multiplica, los transita e invita a transitarlos como parte de nuestro tiempo, donde las encrucijadas de este laberinto societario se complejizan de manera veloz, sin que seamos muy conscientes de ello, y en tal sentido el ARTE es un llamado de atención, y parte de ese llamado es esta muestra titulada INTERCEPCIONES URBANAS.

En la pintura de Rafael Sánchez, sincrética y polisémica, confluyen el collage, la gráfica, el expresionismo abstracto, la geometría, el reciclaje y una cacofonía estilística proporcionada por los marcos de las obras, cuya variedad de estilos, que van del rococó a lo minimalista, evidencian el concepto de “diversidad” imperante en nuestras caóticas urbes. Entonces los marcos dejan de ser marcos para volverse vías comunicantes o símbolos plásticos de una cotidianidad urbana fluctuante, imprecisa, imbricada y descentrada.

Así pues, lo pictórico, lo museográfico y hasta la marquetería, conforman una unidad discursiva devenida instalación, que nos plantea una experiencia estética donde lo periférico y descentralizado conlleva una importancia crucial para la comprensión de un mundo que reproduce laberintos en los que las salidas no están señalizadas y el ejercicio de la deriva supone la totalidad de la existencia.

La invitación es a recorrer el laberinto urbano, afortunadamente plástico y felizmente problematizado, que Rafael Sánchez construye desde la pintura, el collage y la instalación.

Nota: Las obras que ilustran este número de la revista *Contexto* formaron parte de la exposición que anteriormente hemos reseñado y fueron cedidas gentilmente por el artista para esta edición.

Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2024
mixta sobre tela / 22 x 22 cm

Documentos

Informe sobre las actividades del Seminario de Escritoras Venezolanas 2025

Dra. Marisol García Romero

Coordinadora del Seminario de Escritoras Venezolanas

En Venezuela hay muchas escritoras, pero por diversas razones sus obras son poco difundidas y, por lo tanto, poco leídas y analizadas en los centros académicos, incluso en el canon escolar hay escasa presencia de autoras. El Seminario de Escritoras Venezolanas (SEV) quiere hacer una contribución para visibilizarlas y promover la lectura de sus obras desde un punto de vista estético y crítico. Por esta razón, desde febrero de 2023 hemos realizado una actividad mensual dedicada a una escritora, para ello hemos contado con el entusiasmo y la participación de los(as) docentes e investigadores(as) venezolanos(as), dentro y fuera del país.

En esta iniciativa participan la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe y la Fundación Cultural Bordes (FCB) en San Cristóbal, Venezuela. La realización de las actividades se hace por Zoom y algunas son presenciales en la sede de la FCB. Su divulgación se realiza a través de un grupo de WhatsApp (actualmente tiene 93 miembros), una lista de correos electrónicos, el repositorio de la Universidad de Los Andes (<http://www.saber.ula.ve/>), una cuenta de Twitter (<https://twitter.com/EscritorasVen>) y los canales de YouTube de la FCB (<https://www.youtube.com/@FundacionBordes>) y de la MLLyC (<https://www.youtube.com/@MLLC-ULA>). Si quieres asistir a las actividades, puedes contactarnos a través del email profesoramarisolgarcia@gmail.com para enviarte la información.



En 2025 se realizaron 12 actividades, 10 virtuales (2 homenajes póstumos - Violeta Rojo y Elisa Lerner; 3 coloquios con escritoras -Liliana Lara, Ana Teresa Torres y Mireya Tabuas; una conferencia sobre narradoras en el Caribe venezolano a cargo de Mariana Libertad; 2 encuentros poéticos, 2 coloquios: uno sobre Ifigenia de Teresa de la Parra y otro, escritoras e ilustradoras de LIJ); y 2 actividades presenciales, que consistieron en un encuentro con escritoras tachirenses en conmemoración del Día del Libro y un Homenaje póstumo a María de los Dolores Robles de Mora (†), en el marco de la celebración del Día del Escritor (29 de noviembre).

También coordinamos una sección monográfica sobre literatura venezolana en la que dos artículos sobre escritoras venezolanas en la revista Contexto 2025 (publicación anual: <https://revistas.saber.ula.ve/contexto>): “Corporeidad, espacio y memoria ritual en Otro lugar y Labio ebrio de Celsa Acosta Seco” de Eleonora Arenas y “La pregunta por la mujer en la escritura de Yolanda Pantin: una aproximación desde la teoría de Jacques Lacan” de Casandra Indriago Vivas. Además hay una entrevista con Araya Goitia Leizaola (editora de Ekaré España).

En este momento estamos trabajando en invitar y acompañar en la edición de sus textos a las investigadoras para que publiquen en Contexto 2026. Afortunadamente, hay muchas investigadoras con una excelente formación en literatura, dentro y fuera del país, que han iniciado o continúan aportando, desde su obra crítica, conocimiento sobre las escritoras venezolanas. Las tres revistas de la ULA siguen activas (Cifra Nueva, Contexto y Voz y Escritura), por lo que esperamos que sean utilizadas para divulgar la obra crítica sobre las escritoras venezolanas. Voz y Escritura publicó, en su número núm. 31 de 2025, un homenaje a Victoria de Stefano (Rimini, Italia, 21 de junio de 1940 - 6 de enero de 2023).



Nos gustaría proporcionar más información sobre tesis de grado y posgrado sobre las escritoras venezolanas, así como recibir más reseñas de los libros con menos de 5 años de publicados. Estamos abiertos a recibirla para promocionar su lectura.

Anexos



Nombre de la actividad mensual	Vínculo en el canal de la Fundación Cultural Bordes www.youtube.com/@FundacionBordes
ENERO Homenaje póstumo a Violeta Rojo (coorganizado con El Taller Blanco Editores)	https://www.youtube.com/watch?v=ho-17da9RMk&t=67s
FEBRERO Homenaje póstumo a Elisa Lerner (coorganizado con El Taller Blanco Editores)	No tiene video
MARZO Encuentro de poetas venezolanas Maguy Blancofombona (Francia) Beatriz Alicia García (Venezuela) Magaly Salazar Sanabria (Venezuela) Edda Armas (Venezuela)	No tiene video
ABRIL Conversatorio con escritores y escritoras tachirenses (actividad presencial)	No tiene video

MAYO Conversatorio con la narradora Liliana Lara (actividad coorganizada con la Casa Ramos Sucre)	https://www.youtube.com/watch?v=AOqP9nkkXFQ
JUNIO Encuentro con poetas afrovenezolanas María Mercedes Cobo Laura Cárdenas Armas Vanessa Hidalgo Angie Mar Bautista	https://www.youtube.com/watch?v=r1uaJcfyAQs&t=160s
JULIO Coloquio con Ana Teresa Torres	https://www.youtube.com/watch?v=ivU3JehL2ow&t=192s
AGOSTO Coloquio sobre Literatura Infantil y Juvenil venezolana (escritoras e ilustradoras)	https://www.youtube.com/watch?v=bis7NTR8NJ8&t=554s
SEPTIEMBRE Encuentro poético Laura Rosa Parra (Inglaterra) Carlota Martínez (Venezuela) María Victoria Salas (Venezuela) y Ligia Álvarez (Venezuela)	No tiene video
OCTUBRE Coloquio sobre la obra de Teresa de la Parra	https://www.youtube.com/watch?v=LjRXStnoxGI&t=299s
NOVIEMBRE Coloquio con Mireya Tabuas Homenaje póstumo a María de los Dolores Robles de Mora (†) (actividad presencial)	No tiene video



Maestría Literatura Latinoamericana y Caribe ULA

IG: @ULLC-ULA | 011 2610 7902 ext. 40 | 40 años
Más información sobre esta maestría en ula.ve
[youtube.com/watch?v=2E7uZ5v4qpw](https://www.youtube.com/watch?v=2E7uZ5v4qpw)
Suscríbete

Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA)
Conferencia “El Caribe venezolano visto por sus escritoras (Teresa de la Parra, Lucila Palacios, Blanca Rosa López y Gloria Stolk)” con Mariana Libertad (PUCP y USB).

<https://youtu.be/xmUY9c04teQ>



Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA) - Conferencia Dislocaciones... por Liliana Lara.

<https://youtu.be/ZXoDIfaRjeI>

Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA) - Entrevista a Yady Campo (novela *Nubes negras sobre Bianchi*).

<https://youtu.be/CfCSWUuAkGY>



Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA) - Coloquio con la editora Laura Cárdenas sobre poesía afrovenezolana.

<https://www.youtube.com/watch?v=jhIny6J7b-g&t=339s>

Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe (ULA) - Coloquio con la poeta Amarú Vanegas.

https://www.youtube.com/watch?v=_3titSI3NgY&t=114s



Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 30 - n.º 32 - Año 2026
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Rafael Sánchez / De la serie *Intercepciones* / 2022
mixta sobre cartulina - collage / 20 x 20 cm

Normas para autores

Normas para autores de Contexto

1. Los artículos deben ser de carácter humanístico, en cualquiera de los campos de la literatura, de la teoría y crítica literaria, y del arte. También pueden recibirse artículos del campo de las ciencias humanas siempre que hagan referencia a temas literarios, artísticos, históricos, filosóficos, semióticos o a cualquiera de las disciplinas humanísticas.
2. Los artículos deben ser originales e inéditos.
3. Los artículos aceptados para su publicación son de absoluta responsabilidad de sus autores y, por tanto, ni el Consejo Editor, ni la Maestría en Literatura Latinoamericana y del Caribe, ni la Universidad de Los Andes, se hacen necesariamente solidarios con las ideas, los temas y las opiniones expresados o expuestos en aquellos.
4. Los autores deberán completar y firmar una constancia de originalidad, conflicto de intereses y cesión de derechos de autor. Además, deberán declarar que no están incurriendo en el acto de plagio académico.
5. Los artículos deben ser enviados en formato electrónico (documento de Microsoft Word, con extensión .doc o .docx), sin contraseña o clave de acceso y sin nombre del autor en la configuración del archivo (sección Detalles en las Propiedades de Microsoft Word)
6. En un documento aparte, debe remitirse la información personal del autor (o autores): firma, último grado académico, filiación institucional, teléfono y correo electrónico. Si se posee ORCID y Google Académico, puede incluirlo.
7. La presentación del texto debe ser en página tamaño carta, fuente Book Antigua de tamaño 11 para el contenido y de 12 puntos para títulos. Si no está disponible esa letra, puede ser otro tipo romano con serifa (p. ej. Times New Roman, Bookman, Palatino Linotype, Garamond...). Márgenes de 2,5 cm por cada lado, con una extensión mínima de 15 páginas y una máxima de 25 (o un mínimo de 5000 palabras y un máximo de 9000 palabras), escritas con interlineado a espacio y medio.
8. Se solicita el uso del párrafo inglés: enteramente justificado, con sangría solo en la primera línea, y sin espacio aumentado ni línea en blanco entre párrafo y párrafo.

9. Si el artículo incluye tablas (cuadros) o figuras (dibujos, fotografías, diagramas, mapas), se deben proporcionar los respectivos archivos electrónicos en formato JPG para facilitar su diagramación y reproducción en las páginas de la revista. Por otra parte, las tablas y figuras deben hallarse en el lugar que les corresponde en el texto, y no agruparse todas al final.

10. El sistema de citación y referenciación que se emplea en Contexto se basa en las normas de la Modern Language Association (MLA).

- La MLA utiliza el método autor-página en el uso de citas. Quiere decir esto que el apellido del autor y la página o páginas de las que la cita está tomada deben aparecer en el cuerpo del texto, así como la referencia completa debe aparecer en la bibliografía. El nombre del autor puede aparecer dentro de la frase, o entre paréntesis después de la cita o parafraseo. Los números de página siempre deben aparecer entre paréntesis luego de la cita.

- Para citar obras clásicas que tienen múltiples ediciones, la manera más sencilla es especificar entre paréntesis el libro, el volumen, el capítulo, la sección o el párrafo.

- Para citar autores con el mismo apellido utilice la inicial del nombre seguida de un punto y luego el apellido.

- Una obra que tenga múltiples autores (tres o menos) requiere que se mencionen los tres o dos apellidos en el texto o entre paréntesis.

- Si va a citar varios trabajos del mismo autor utilice el título completo de cada obra o una abreviación del mismo para diferenciar las fuentes.

- Las citas de textos que tienen diferentes volúmenes deben distinguirse por un paréntesis en el que se especifica el volumen seguido de dos puntos después de los cuales aparece la página o los números de página.

- Aunque no es aconsejable citar fuentes indirectas (utilizar una cita citada en otro texto) la manera correcta de hacerlo es señalando entre paréntesis o decirlo explícitamente en el texto.

- Para citar fuentes múltiples en el mismo paréntesis use el punto y coma para separar los apellidos y sus páginas.

Formas de citar dependiendo de la extensión:

Independiente de la extensión de la cita, ésta siempre debe ir a espacio sencillo.

Citas cortas: si la cita es de menos de cuatro renglones de prosa o de tres versos, encierre la cita entre comillas, proporcione entre paréntesis el nombre del autor y la página de origen y añádala a continuación del texto. Los puntos, las comas y los puntos y coma deben quedar por fuera de las comillas. Los signos de interrogación y exclamación deben aparecer dentro de las comillas si hacen parte de la cita y fuera de ellos si hacen parte de la intención como autor. Para los versos de un poema utilice la barra / para separar un verso de otro.

Citas largas: para citas de más de cuatro líneas de prosa o tres de verso ubique la cita aparte del resto del texto y utilice sangrado para la primera línea de la cita (si la cita tiene varios párrafos sólo use el sangrado en el primer párrafo). La referencia a la cita debe ir al final entre paréntesis (autor y página).

Referencias:

Todos los trabajos citados en el cuerpo del texto deben tener su correspondencia en la sección de bibliografía.

Reglas básicas

- La sección de bibliografía debe comenzar en página aparte, con los mismos márgenes y numeración que el resto del trabajo.
- Utilice cursivas en lugar de subrayado para títulos de trabajos largos y comillas para títulos cortos de poemas o artículos.
- Las entradas bibliográficas deben ir organizadas por nombre de autor comenzando por el apellido, el nombre y por último las iniciales de segundos nombres.
- El formato básico para citar es el siguiente: Apellido, Nombre. Título. Ciudad, Casa editorial, año.
- Si aparece más de una obra del mismo autor las entradas se organizan por orden alfabético de los títulos. Utilice el nombre del autor sólo en la primera entrada y reemplácelo en las demás entradas por tres guiones seguidos y un punto (---.) en vez del nombre y apellido del autor.
- Si ha citado varias obras de un mismo autor utilizando el recurso ---. y el autor es al mismo tiempo un coautor de otra obra, no reemplace su nombre con ---., escríbalo completo junto con los demás nombres. El recurso ---. nunca se utiliza en conjunto con otros nombres.
- Un libro con más de dos autores debe aparecer con todos los nombres en el orden en el que aparecen en la portada. El apellido del primer autor será entonces la entrada alfabética en la referencia; los demás nombres aparecen en orden sin necesidad de reversar su orden (nombre y apellido). Recuerde escribir las funciones de los autores si viene al caso (editor, compilador, traductor).
- De tener el libro un autor desconocido, inclúyalo dentro de la lista bibliográfica tomando la inicial de la primera palabra del título del libro como referencia alfabética.
- Para textos provenientes de antologías o compilaciones, lo más adecuado es iniciar con el nombre del editor o compilador si este aparece en la portada del libro. Luego del nombre debe aparecer una coma (,) y la función editor o compilador. Si el editor fue también traductor, el crédito correspondiente debe aparecer.
- Al citar un prefacio, un preámbulo, una introducción o un epílogo, escriba primero el apellido y nombre del autor (apellido, nombre). Seguido de punto aclare qué tipo de texto es y a continuación, después de punto, el título del libro. Por último, tras poner una coma, introduzca el nombre del autor del libro antecedido por la preposición por.

- Para el caso en que la fuente sea una tesis de investigación de una Maestría o Doctorado es importante señalarlo en la bibliografía, añadiendo antes de la Universidad donde fue elaborada Tesis de maestría o Tesis doctoral.
- Las imágenes (pinturas, esculturas o fotografías) se señalan proveyendo el nombre del autor, el nombre de la obra en itálicas, la fecha de creación y el instituto o museo donde la obra reposa, la página web de dónde se tomó la imagen y la fecha de acceso.

Fuentes de Internet

Para citar fuentes de Internet recuerde que el nombre, título o página web que cite en el texto debe aparecer de manera coincidente en la bibliografía. No hace falta que ponga números de página basados en la versión impresa. Para nombres de páginas web provea solamente la versión corta (nombre.com). Si es probable que el público no encuentre con facilidad el artículo en la dirección web indicada, asegúrese entonces de escribir la dirección completa. Muchas veces las versiones en la web de un mismo artículo cambian con el paso de los meses, por esto es necesario indicar la fecha en la que se consultó el artículo ya que pudo haber variado con el paso del tiempo.

MLA Handbook. Eighth Edition. The Modern Language Association of America, 2016.

11. La inclusión de notas se realizará mediante el procedimiento que ofrece el procesador de textos: con números volados para las llamadas y nota al pie en la misma página donde figura la llamada. No deben usarse estas notas para ofrecer las referencias bibliográficas y electrónicas, las cuales tienen su lugar propio en la sección final del artículo.

12. El contenido de la primera página del artículo debe indicar: título, resumen y palabras clave, tanto en inglés como en español. El título del artículo debe ir en mayúsculas continuas y en redondas normales (no en negritas), centradas.

13. A continuación, deben hallarse los resúmenes, ubicados en el siguiente orden: español e inglés (si lo desea el autor, podría incorporar un tercer idioma). La extensión mínima de cada resumen es de 120 palabras y máxima de 200. Cada uno debe llevar un máximo de 5 palabras clave, y los correspondientes códigos de clasificación de la UNESCO

(<http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/> e ITESO, <http://quijote.biblio.iteso.mx/catia/tesauro/thes.aspx?term=Literatura>.) Así mismo, cada resumen debe tener la palabra *Resumen*, o su correspondiente traducción, en negritas y alineada a la izquierda. La frase *Palabras clave*, y sus correspondientes traducciones, también en negritas, en línea justificada. La fuente, el tamaño y el interlineado de los resúmenes deben ser los mismos que los del cuerpo principal del artículo. Los *Títulos* de los trabajos deben estar traducidos y no ser excesivamente extensos (máximo 25 palabras, incluyendo subtítulos).

14. Para los resúmenes en inglés o tercer idioma opcional, se recomienda que sean realizados por un traductor competente o por una persona con suficiente experiencia en la escritura del idioma. Se sugiere evitar el uso de softwares de traducción, a menos que se revisen cuidadosamente las traducciones resultantes. La revista cuenta con traductores profesionales encargados de revisar las traducciones enviadas por los autores, en el caso de que un autor prefiera solicitar el servicio de estos, el Editor le enviará los datos de contacto o en la sección Contactos los podrá encontrar y coordinar el trabajo adicional. No se enviarán a prearbitraje aquellos artículos que carezcan de las traducciones de los resúmenes. Por lo tanto, se devolverán a menos que los autores acepten los servicios de traducción a cambio de una tarifa establecida con los traductores.

15. Para los artículos que explican una investigación académica propia y original, se sugiere la organización según estas secciones: 1) presentación del problema de investigación, 2) exposición del marco conceptual con revisión de la literatura especializada, 3) exposición de la metodología; 4) presentación y discusión de los resultados; 5) conclusiones; 6) referencias.

16. Para los artículos escritos como *ensayos*, se sugiere esta organización: 1) introducción al tema; 2) tesis por defender; 3) argumentación; 4) tesis derivada, o la primera respuesta y revisada después de la argumentación; 5) conclusión; 6) referencias.

17. Se recomienda, especialmente en los artículos basados en una investigación académica, que los niveles de la estructura textual (títulos, subtítulos, secciones, subsecciones) se numeren convenientemente según el formato de “lista multinivel” (1, 1.1, 1.2, etc.).

18. Salvo el título general del artículo, que debe ir centrado, los demás títulos y entretítulos deben estar alineados a la izquierda. Como orientación para el formato, es conveniente saber que las normas ortotipográficas del español prescriben lo siguiente:

1. TÍTULO DEL TEXTO: Mayúsculas continuas redondas, no en negritas. Cada palabra de este título principal debería estar separada de las demás por blancos dobles; y entre cada letra debería haber espacio expandido de más de un punto. (Las mayúsculas continuas en negritas solo se usan en las tapas y portadas de un libro.)
2. Título de sección o capítulo: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) redondas en negritas.
3. Título de subsección: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) cursivas en negritas.
4. TÍTULO DE DIVISIÓN DE SUBSECCIÓN: Versalitas redondas, no en negritas.
5. Título de subdivisión de división de subsección: Minúsculas (salvo la primera palabra y los nombres propios) en cursivas, no en negritas.

19. Para las *reseñas*, se solicita la siguiente estructura: 1) como título de la reseña deben figurar los datos bibliohemerográficos de la obra reseñada, según las normas de la MLA; todo ello en negritas; 2) a continuación; el cuerpo de la reseña; debe ser una reseña crítica, no meramente informativa, y en ella se debe discutir no solo la obra en sí, sino también las características de la edición; 3) finalmente, el nombre del reseñador, aparte y alineado a la derecha.

20. Para la estructura del cuerpo de la reseña, se sugieren estas partes: a) una introducción sobre el autor o su obra, o sobre el tema del texto reseñado, que ayude a contextualizar este mismo texto; b) las tesis y argumentos críticos sobre la obra reseñada; c) las tesis y argumentos críticos sobre la edición reseñada; d) conclusión sobre la calidad de la obra o de la edición; e) referencias.

21. La reseña debe estar escrita según el mismo formato que los artículos: tamaño de página, fuente, interlineado, notas al pie. Tendrá una extensión mínima de una 1 página y una máxima de tres 3 páginas, o un mínimo de trescientas cincuenta 350 palabras y un máximo de 1000 palabras. Se deberá enviar, en un archivo adjunto, una imagen jpg de la portada del libro a reseñar.

22. En el caso de que un autor envíe un artículo y una reseña sobre la misma obra, se recomienda que no sea un mero resumen del artículo. Si ambos son aceptados para su publicación se ubicarán en volúmenes diferentes.

23. La lista de referencias, tanto de un artículo como de una reseña, debe estar alineada a la izquierda, y encabezada por la frase Referencias bibliográficas en redondas negritas.

24. Para más información sobre los requisitos estilísticos, los autores pueden consultar el *Libro de estilo* de la revista, disponible en la página de la revista en OJS. <http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271>

25. Con el fin de garantizar que los textos publicados cumplan con los requerimientos estilísticos especiales de la revista y con aspectos más básicos como la ortografía y la redacción general del texto, y su conformidad con las normas del idioma según la Real Academia Española, el editor enviará la versión final al corrector de estilo de la revista y este dictaminará si el texto requiere corrección de estilo. En ese caso, el editor informará al autor y enviará los datos de contacto del corrector para que acuerden los términos del servicio.

Para mayores detalles pueden consultar el Libro de estilo de la revista Contexto (2020), elaborado por Francisco Morales y disponible en: <http://saber.ula.ve/handle/123456789/47271>

Contexto