

# REVISTA DE LETRAS

# UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

## Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

## Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

## Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

## Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

## Vice-Diretor da FCL

Cláudio César de Paiva

## REVISTA DE LETRAS

### Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Ana Maria Domingues de Oliveira

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Antonio Roberto Esteves

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

### Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

### Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UEPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

# REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.54	n.2	p.1-246	jul./dez. 2014.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:  
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS  
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara  
14800-901 – Araraquara – SP  
Departamento de Letras Modernas  
e-mail: [revistadeletrasunesp@yahoo.com.br](mailto:revistadeletrasunesp@yahoo.com.br)  
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)  
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): [cvernasc@marilia.unesp.br](mailto:cvernasc@marilia.unesp.br)

*Arte da Capa:* Lúcio Kume  
*Normalização:* Tânia Zambini  
*Diagramação:* Eron Pedroso Januskevictz  
*Impressão:* Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:  
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:  
*The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:*

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

## SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação..... 7

### **DOSSIÊ: FEDERICO GARCIA LORCA**

- Arquitecturas sin hogar: ascética y ornamento (José Moreno Villa y las ambivalencias de la vanguardia en la residencia de estudiantes, 1927)  
Architecture without a home: between asceticism and the ornament: José Moreno Villa and the ambivalence of the avant-garde, 1927  
*Alberto Medina* ..... 11
- Entre cartas y poemas: la conferencia de García Lorca sobre Nueva York  
Between letters and poems: Garcia Lorca's lecture on Poet in New York  
*Andrés Soria Olmedo* ..... 31
- Las vértebras de la censura: Amor de don Perlimplín, una aleluya erótica Lorquiana  
The vertebra of the censorship: Amor de don Perlimplín, a Lorquian erotic aleluya  
*Claudio Castro Filho* ..... 49
- Federico García Lorca y la escritura de lo siniestro  
Federico García Lorca and the sinister writing  
*Encarna Alonso Valero* ..... 65
- Recepción de la obra de Federico García Lorca en Hungría  
Reception of Federico García Lorca's Works in Hungary  
*Eszter Katona* ..... 81
- El cante jondo en la España de los años 20 y 30: música, poesía, política y pueblo  
The cante jondo in Spain of 20s and 30s: music, poetry, politic and people  
*Miguel Ángel García* ..... 103

### **TEMA LIVRE**

- Uma mimese da cultura (um estudo da figura retórica da ekphrasis)  
A Mimesis of culture: a study of the rhetoric figure of *ekphrasis*  
*Álvaro Cardoso Gomes* ..... 123

▪ Andreas Gryphius e a Literatura Alemã dos Seiscentos: uma busca por expressão Andreas Gyphius and the German Literature of the 17 <sup>th</sup> century: a search for expression <i>Antônio Jackson de Souza Brandão</i> .....	145
▪ A cidade e o olhar The city and sight <i>Isadora Dutra</i> .....	163
▪ La pampa: fábrica de fortunas y muerte: la geografía de la muerte en el libro Norte Grande, de Andrés Sabella La pampa: factory of fortunes and death: geography of death in the book Norte Grande, Andres Sabella <i>Miguel Mansilla</i> .....	183
▪ Literatura, sentido e imaginário: algumas relações Literature, sense and imagery: some aspects <i>Renato Nésio Suttana</i> .....	207
▪ Ciência e revolução nas poesias de Monti e de Alfieri Science and revolution in the Monti's and Alfieri's poetry <i>Sérgio Mauro</i> .....	229
ÍNDICE DE ASSUNTOS .....	241
<i>SUBJECT INDEX</i> .....	243
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i> .....	245

## APRESENTAÇÃO

Como já aconteceu anteriormente, gostaríamos de chamar a atenção dos leitores para o considerável número de articulistas de universidades europeias deste volume, demonstrando mais uma vez o interesse dos pesquisadores do Velho Mundo pela nossa revista.

Como os leitores poderão apreciar, há um dossiê sobre Garcia Lorca, um dos maiores poetas espanhóis do século XX, cuja morte ocorreu há quase 80 anos, com análises aprofundadas sobre vários aspectos da sua vida e da sua obra. Além de grande poeta, conhecido pela criatividade e eloquência dos seus versos e das suas peças teatrais, Garcia Lorca foi bastante popular na Espanha e fora da Espanha, tendo sido o autor espanhol mais editado e traduzido depois de Cervantes. Os ensaios que aqui apresentamos abrangem desde aspectos da poesia erótica de Lorca a fatos que marcaram a sua vida e a sua carreira, como a estada em Nova York nos anos 20. Os demais artigos referem-se também às relações do poeta espanhol com outros gêneros artísticos, como a arquitetura de Villa, a pintura de Dalí ou o canto “jondo”. Para demonstrar mais uma vez o alcance da obra de Lorca, há também um estudo sobre a recepção da sua obra na Hungria.

Na “Seção Livre”, há espaço para uma grande variedade de temas, de autores e gêneros de literatura variados. Inicialmente, Álvaro Cardoso Gomes procura analisar o conceito de *ekphrasis*, visto como uma espécie de mimese da cultura. No segundo ensaio, Antônio Jackson Brandão realiza um breve estudo da obra do poeta barroco alemão Andreas Gryphius. As relações entre a cidade e o olhar em vários momentos históricos merecem as argutas observações de Isadora Dutra, enquanto Miguel Mansilla investiga, no quarto ensaio, a obra do autor chileno Andrés Sabella. No quinto, Renato Suttana dedica-se à investigação das relações entre a literatura e o imaginário. Concluindo, no sexto ensaio associa-se a poesia de Vincenzo Monti e de Vittorio Alfieri, escritores italianos ainda não devidamente conhecidos no Brasil, à Revolução Francesa e ao progresso científico do final do século XVIII e início do XIX.

Enfim, como sempre, nosso sincero agradecimento a todos os que nos enviaram contribuições, aos pareceristas que avaliaram os trabalhos que recebemos, a Tânia Zambini pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais o presente volume não teria vindo à luz.

Araraquara, novembro de 2015.

Os editores





# Dossier



# ARQUITECTURAS SIN HOGAR: ASCÉTICA Y ORNAMENTO (JOSÉ MORENO VILLA Y LAS AMBIVALENCIAS DE LA VANGUARDIA EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, 1927)

Alberto MEDINA\*

- **RESUMEN:** Dos años antes de la visita de Lorca a Nueva York, José Moreno Villa, amigo y compañero en la Residencia de Estudiantes emprende el mismo viaje. El carácter extraordinariamente polifacético de Villa, activo en distintas esferas artísticas, pintura, arquitectura, poesía, convierte su experiencia neoyorquina en un privilegiado punto de partida para considerar la encrucijada cultural española a finales de los veinte. A partir de las particulares circunstancias del viaje de Villa, analizamos esa encrucijada como diálogo entre una tendencia ascética presente en el formalismo vanguardista y la constante y latente amenaza de una deriva ornamental. Su pensamiento estético y arquitectónico, como veremos, se formula en términos de género: el proyecto personal de casarse con su novia americana y fundar un hogar se entrelaza con la búsqueda de su posición estética en la encrucijada vanguardista.
- **PALABRAS CLAVE:** José Moreno Villa. Arquitectura moderna. Le Corbusier. *Pruebas de Nueva York. Jacinta la pelirroja.* Salvador Dalí. Federico García Lorca.

La estancia neoyorquina de Lorca, tanto como sus preparativos o su recuerdo posterior, resulta entrelazada de lecturas e imágenes ajenas a la propia experiencia. La gran ciudad es tanto lo que sus ojos contemplan como el repertorio de lecturas o películas a través de las cuales la imagina. La posible lectura de *Manhattan Transfer* publicada pocos meses antes de su partida, la del *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón o su admirado poema de Darío a Roosevelt, las escenas de *Metrópolis* de Fritz Lang que muy posiblemente había visto el año anterior a su partida o el éxito del texto sobre Nueva York de Paul Morand poco después de su regreso son fuentes claves de un imaginario que necesariamente informa la mirada lorquiana (GIBSON, 1989). Entre todas esas posibles fuentes una sin embargo destaca por su cercanía y familiaridad. Apenas dos años antes, José Moreno Villa, presencia ubicua en la

---

\* Columbia University. Department of Latin American and Iberian Cultures/ The Blinken European Institute. New York, USA - 10027. am3149@columbia.edu.

Artigo recebido em 30/09/2014 e aprovado em 31/10/2014.

Residencia de Estudiantes durante la estancia del poeta, emprende el mismo viaje y deja constancia de su experiencia en una serie de artículos publicados en *El Sol* ese mismo año de 1927 que serían recopilados en un breve volumen, *Pruebas de Nueva York*, distribuido un año después. En plenos preparativos de su inminente viaje es indudable el interés con el que Lorca leería las crónicas de su amigo.

Pero José Moreno Villa era mucho más que ese señor mayor que con tanta facilidad y camaradería socializaba con los estudiantes<sup>1</sup>, interesándose por sus creaciones, participando apasionadamente en conversaciones sobre poesía o arte, guiándoles en visitas al Prado o sumándose a las juergas de la “Orden de Toledo”<sup>2</sup>. Su carácter polifacético le convierte, particularmente en esos años, en participante privilegiado en los múltiples y frenéticos cambios que se están produciendo en distintas esferas artísticas.

Moreno Villa es, ya por entonces, un poeta reconocido, uno de cuyos primeros libros, *El Pasajero*, fue prologado por Ortega en 1914 y que años más tarde, en 1925, merecerá la atención de Machado quien le dedica un artículo en la *Revista de Occidente* (ORTEGA Y GASSET, 1925). Si en su poesía resulta patente su interés por las nuevas formas, éste irrumpe aún más claramente cuando, en 1924, Moreno Villa empiece a pintar fascinado por el cubismo. Tras una larga trayectoria como crítico de arte<sup>3</sup>, se convertirá en una de las primeras voces interesadas en analizar las nuevas tendencias pictóricas, al tiempo que las practica. Mientras sus obras son expuestas en la “Exposición de artistas Ibéricos” de 1925 junto a las de Dalí, Benjamin Palencia, Francisco Bores o José M. Ucelay, él mismo escribe una reseña clave del evento. Su cercanía física a Dalí en la Residencia llega hasta el punto de pintar en el mismo espacio<sup>4</sup>. Ambos asimilan juntos las nuevas tendencias y leen ávidamente *L'Esprit Nouveau* y otras revistas de vanguardia.

Un paso más allá, el mismo año de su viaje a Nueva York, Moreno Villa es nombrado secretario de redacción de la revista *Arquitectura* (para la cual llega a escribir hasta 31 artículos) y pasa a convertirse, junto a su amigo Fernando García Mercadal, en uno de los padrinos de la introducción de la arquitectura moderna en España a través de sus páginas, por las que desfilan los nombres de Le Corbusier, Theo

---

<sup>1</sup> Resulta muy ilustrativa la imagen que ofrece Buñuel (1982, p.61) en su autobiografía: “Aunque unos quince años mayor que yo. Moreno Villa... no se disoció de nuestro grupo. Salía con nosotros a menudo. Incluso, por una concesión especial, se alojaba en la Residencia [...] Era pintor y escritor de talento y me prestaba libros, concretamente *Rojo y negro*”.

<sup>2</sup> Así bautizó Buñuel en 1923 a un grupo de residentes y amigos unidos por periódicas visitas de juerga y conversación a la ciudad (BUÑUEL, 1982; MORENO VILLA, 1947).

<sup>3</sup> Publica, por ejemplo, una monografía divulgativa sobre Velázquez en 1920. Gracias a esa trayectoria será él el encargado, por ejemplo, de las visitas guiadas al Prado de los residentes.

<sup>4</sup> Santos Torroella (1998, p.272) documenta la elaboración en el estudio de Moreno Villa de una de las obras fundamentales de Dalí en esos años, “Venus y un marinero”, de 1925.

Van Doesburg, Linder o Gropius, muchos de ellos invitados simultáneamente a dar conferencias en la Residencia.

Todas esas facetas se cruzan meticulosamente en su viaje a Nueva York. En el ámbito literario, éste tendrá como resultado, además de las crónicas de *Pruebas de Nueva York*, su libro de poesía más conocido y posiblemente también el de espíritu más vanguardista, *Jacinta la pelirroja*, publicado el mismo año de la estancia lorquiana en Nueva York. En el campo arquitectónico, la entrada en la revista y sus primeros artículos para ella coinciden con su experiencia directa del espacio arquitectónico moderno por excelencia, Nueva York. Por último, en el ámbito artístico, Moreno Villa, que antes de embarcar para Nueva York ha pasado por Barcelona para recibir en las Galerías Dalmau como regalo de boda el cuadro de Dalí “*Figura damunt les roques*”, lleva bajo el brazo la primera conferencia que se impartirá en Estados Unidos sobre el pintor Catalán, destinada a ser leída en la Universidad de Columbia.

Esa extraordinaria intersección de ámbitos estéticos convierte el viaje de Moreno Villa en un privilegiado escenario a través del cual dibujar la compleja encrucijada cultural en que Lorca cultiva el imaginario de su propio viaje y su propia entrada en el espacio de la vanguardia. El propósito de estas páginas no es llevar a cabo un estudio tradicional de influencias para desentrañar la huella directa que las páginas de Moreno Villa sobre Nueva York pudieran haber dejado en Lorca, sino la taxonomía de un umbral, la indagación del ámbito estético que servirá de prolegómeno a la visita lorquiana de 1929 y de espacio de cultivo a su producción estética de esos años. Pero la extraordinaria riqueza de la figura de Moreno Villa lo lleva mucho más allá de la posición de prólogo. Si bien su nombre y su producción nunca llegará a las cotas de otros de sus compañeros en la Residencia, su distancia generacional, su falta de compromiso exclusivo con ninguna disciplina o ningún grupo en particular, le convierten en testigo y participante privilegiado de las cruciales transformaciones de esos años.

Lo que une las actitudes de Moreno Villa y Lorca a finales de los años veinte (a diferencia por ejemplo de Dalí) es la simultaneidad de ansiedad, fascinación y reticencia frente a la vanguardia y el modelo de modernidad que la acompaña. La estancia de Moreno Villa en Nueva York es meticulosamente contemporánea a las críticas que hace Dalí a los poemas del *Romancero gitano* en sus cartas a Lorca<sup>5</sup>. Si Lorca se resiste a abandonar esa Granada eterna y popular para abrazar su versión moderna de aviones y tranvías, incapaz de compartir la disciplina daliniana de la “Santa Objetividad” y su ironía a ultranza, en esos mismos momentos, el ideal de lo nuevo en Moreno Villa se enfrenta a la reticencia en las calles de Nueva York. Si *Poeta en Nueva York* se convertirá dos años en un texto vanguardista sobre el

---

<sup>5</sup> Sus poemas resultarían todavía apegados a una Granada “[...] sin tranvías ni aviones, una Granada antigua con elementos naturales, lejos de hoy, puramente populares y constantes” (FERNÁNDEZ, 2013, p.104).

pasmo, la fascinación y el terror simultáneos ante lo moderno, toda la producción de Moreno Villa relacionada a su breve estancia cabe ser caracterizada de modo muy similar. Ambas figuras buscan en Nueva York un espacio propio, un cuarto propio, en la amalgama de la modernidad. En el caso de Moreno Villa, esa búsqueda será literal: el proyecto personal de casarse con su novia americana y fundar un hogar se entrelaza con la búsqueda de su posición estética en la encrucijada vanguardista. Su pensamiento estético y arquitectónico, como veremos, se formula en términos de género.

La relación de Moreno Villa con Estados Unidos se remonta a muchos años antes y desde el principio resulta ligada a la constitución de ese cuarto propio. El Moreno Villa de la Residencia de Estudiantes que conocerá Lorca fue, durante muchos años, un hombre sin hogar, predestinado, según sus palabras, a vivir interinamente<sup>6</sup>. En su cuarto de la Residencia, durante 20 años la maleta permaneció siempre a la vista como recordatorio constante de lo que él llamó su preocupación fundamental en la vida, la búsqueda de ese cuarto propio (MORENO VILLA, 1976). En las primeras páginas de su autobiografía el cuarto de la infancia prescribe la biografía que vendrá. Situado entre sur y norte, acosado por los ruidos de la casa, el deseado refugio se convierte en cambio en una invitación a la huida. Sin embargo es la suya una huida quieta. Viaja en los libros, se hunde “[...] en mundos apasionados, sin actividades de pies y manos propios. Dónde sólo caminan los ojos” (MORENO VILLA, 1976, p.17). El ávido lector, al enumerar sus primeros libros, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Galdós, Santa Teresa y algún otro, termina con un el único texto que nunca llega a abrir, “[...] una historia de los Estados Unidos que Jamás intenté leer. Estaba allí porque su tamaño convenía para un hueco” (MORENO VILLA, 1976, p.14). Estas páginas son, en cierto modo, la taxonomía de ese hueco que amenaza la armonía del ideal cuarto propio.

En 1927, el mismo año en que viajará a Nueva York, ese hombre sin hogar se convierte, como ya vimos, en uno de los máximos directores del gusto arquitectónico español a partir de su nombramiento como secretario de redacción de la revista *Arquitectura*<sup>7</sup>. Desde sus páginas, Moreno Villa no dejará de prescribir las características del hogar perfecto. Su búsqueda personal se torna tarea pública e institucional a través de la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Como responsable de su máximo órgano de difusión, el cuarto propio también será el de los otros. Tras sus viajes por Europa, García Mercadal se había convertido en el máximo apóstol de la arquitectura moderna en España<sup>8</sup> y Moreno Villa, entre otros, le facilita una audiencia y un vehículo para su apasionada defensa. A la frecuente

---

<sup>6</sup> Véase Moreno Villa (1976, p.18).

<sup>7</sup> Para el periodo de la revista bajo la dirección de Moreno Villa, véase San Antonio Gómez (2001).

<sup>8</sup> Véase Giménez Caballero (1928).

aparición en las páginas de *Arquitectura* de textos internacionales claves de la vanguardia arquitectónica europea, se sumará un ciclo de conferencias de sus autores en la Residencia de Estudiantes. Entre 1928 y 1930 desfilan por ella Le Corbusier en 1928, Mendelsohn en 1929, Van Doesburg en 1930 o Gropius en 1930.

En 1928, poco antes de la influyente visita de Le Corbusier a España, Moreno Villa responde a la encuesta sobre arquitectura de su amigo Mercadal en las páginas de *La Gaceta Literaria* con una ortodoxa defensa de las ideas del arquitecto francés con un toque del funcionalismo ligado al nuevo objetivismo alemán. Su casa ideal es racionalista y ascética, casa-máquina dictada por su funcionalismo,

[...] una casa que sea como un mechero de Dunhill... Sin adornos, sin garambainas, sin erudición. Una casa donde todo ajuste bien, clara de estructura interior, sin rozamientos posibles, hecha con materiales sólidos y verdaderos, amueblada y guarnecida con lo que realmente me sirva y mantenga en equilibrio. (MORENO VILLA, 2010, p.116).

Ese cuarto utópico dominado por la función retoma el ansiado cuarto refugio de su niñez. Pero un año antes su viaje a Nueva York complica esa utopía y obliga a matizar la impresión de ortodoxia moderna de la respuesta a la encuesta. De la misma manera que aquel volumen obstinadamente cerrado sobre la historia de Estados Unidos anunciaba al tiempo que ocultaba una fisura en la imaginada perfección del cuarto, el viaje a ese país revela un defecto que estorbará la esperada historia de amor con la modernidad americana y su promesa del perfecto cuarto propio.

Las circunstancias de ese viaje han sido repetidas muchas veces<sup>9</sup>. Unos meses antes se ha enamorado instantáneamente de una joven americana mucho menor que él quien, ya con vistas a una boda inminente, insiste en que conozca a su familia. Moreno Villa acude a Nueva York en busca literalmente de un hogar, un final al vivir interino de la Residencia. Pero Nueva York es también el paradigma de la arquitectura moderna:

Bastaría una ciudad –Nueva York– o un país –Holanda– para demostrar lo que interesa hoy al hombre en arquitectura. En una y en otro, eso es lo que hay que ver. Y en el resto, en el mundo todo, el uso de ciertos vocablos como “rascacielos”, “hormigón” y “urbanismo” lo indican también. (MORENO VILLA, 2010, p.107).

Pero antes de cruzar el mar, Nueva York y la fascinación de sus líneas puras y su modernidad está ya frente a él, en forma de mujer. Moreno Villa tiene posiblemente en la cabeza un título reseñado un año antes en *Arquitectura* (*La nueva vivienda, La mujer como creadora* de Bruno Taut) en el cual la acción del arquitecto es concebida

---

<sup>9</sup> Véase por ejemplo Ballesteros y Neira (2012).

como la puesta en forma de una demanda femenina y el acto de obediencia frente a un deseo: “El arquitecto piensa, la mujer decide”.

En el poemario en que Moreno Villa reflejará su experiencia neoyorquina y su historia de amor, *Jacinta la pelirroja*, su objeto de deseo es trasposición física de un ideal de modernidad arquitectónica y formal. Esa “[...] joven yanqui, rubia y admirablemente formada y vestida” (MORENO VILLA, 1976, p.123) de que habla en su autobiografía se convierte en una síntesis del ideal arquitectónico de Le Corbusier y las tendencias clasicistas presentes, por ejemplo, en la pintura de Dalí de esos años:

Cariátide recta o virgen romana.  
Dictadora del mundo de sus líneas,  
Jamás sensiblera,  
Jamás caediza, jamás inflada o roma,...  
[habitando] su casa rectilínea –Sin roperos, con garaje y jardín,  
piscina y mullidos tapices. (MORENO VILLA, 1988, p.315-316).

Jacinta<sup>10</sup>, que en otros poemas contemporáneos se esconde tras un número o se identifica con una máquina, es la meticulosa prolongación de su ideal cuarto moderno. Arquitectura y cuerpo femenino establecen una relación de continuidad y simbiosis. Las referencias clasicistas de Le Corbusier se unen al privilegio de la línea y el rechazo del ornamento y la simulación. Nada debe interrumpir la limpieza de esas paredes sin roperos, la austeridad racionalista de un cuarto en el que no cabe la sensiblería o el adorno. Mujer y casa-máquina se hacen una. El cuerpo de Jacinta es preámbulo de un ideal arquitectónico que Moreno Villa piensa ver reflejado en Nueva York. Pero, sin embargo, poco antes del viaje, el poeta vislumbra una sombra en la perfección moderna del cuerpo de Jacinta, una leve anomalía física que interrumpe el sueño formal de Moreno Villa y pronto se convierte en motivo de conflicto entre los amantes. El poeta insiste en que se opere. Finalmente convence a Jacinta para ir al cirujano. Sin embargo, algo extraño pasa en la visita.

Yo pude oír sus gritos en aquel intervalo que duró la ligera exploración. A poco salió la cirujana y me dijo: –No es nada en particular. Un fibroma bastante grande, pero que podemos abrir cuando quiera. Sólo que no quiere. En seguida grita.

Cuando salimos le dije: ¿Por qué no has querido?

–Ya ves que no es nada. Pero hoy no quise. Ya vendré yo sola. Habíamos caminado unos pasos cuando me sorprende esta proposición: ¿Nos casamos ahora mismo? Estamos cerca del juzgado. Yo imitándola respondí: –Vamos a dejarlo para otro día. (MORENO VILLA, 1976, p.132).

---

<sup>10</sup> Su nombre auténtico era Florence. Para los pocos datos existentes sobre ella, véase Ballesteros y Neira (2012, p.49-50).



Pocas semanas después, la resistencia de Jacinta a la operación y el rechazo de su familia a la boda provocan la definitiva ruptura del compromiso. Moreno Villa regresa a España, “Poeta recién soltero”, desencantado de una modernidad que no era como esperaba, de una ciudad inhóspita cuyos idealizados espacios es incapaz de manejar y entender, de un cuerpo femenino que se resiste a consistir en pura línea y abandonar su último ornamento. El fibroma en el cuerpo de Jacinta es repetición de aquella fisura en la superficie del cuarto infantil, la indeseada presencia de un detalle que rompe el plan ideal, su requisito de totalidad.

El primero de los escritos de Moreno Villa en *Arquitectura* se publica el mismo mes en el que parte para Nueva York, febrero de 1927. Dedicado a la figura del arquitecto Zuazo Ugalde, Moreno Villa (2010) acude a Le Corbusier para llevar a cabo una apología del plan, requisito imprescindible tanto en la reforma urbana como en la consecución de un edificio armónico. Sólo una visión totalista hace posible la funcionalidad tanto de la ciudad como del edificio. Algunas de las palabras iniciales de Le Corbusier en *Hacia una nueva arquitectura* subyacen el análisis de Villa:

El plan es el generador. Sin un plan hay una falta de orden... El plan sostiene en sí mismo la esencia de la sensación... La vida moderna requiere y espera un nuevo tipo de plan tanto para la casa como para la ciudad. (LE CORBUSIER, 1928b, p.viii).

Para Le Corbusier, al servicio del plan se haya la misma dictadura de la línea que Moreno Villa (2010, p.3) asociaba a Jacinta: “Un elemento inevitable de la arquitectura. La necesidad de orden. La línea reguladora una garantía contra la voluntariedad. Otorga satisfacción al entendimiento”.

Pero sin embargo, no es sólo el plan y el ideal de totalidad lo que Moreno Villa encuentra en la arquitectura de Zuazo y muy particularmente en su palacio de la música. Esa unidad está al servicio de lo que él llamará el acogimiento (*Gemütlichkeit*), “[...] esa facultad de hacer íntima, cómoda y llana la convivencia, la casa, el mueble o la amistad. Facultad un poco aldeana si se quiere, pero siempre bien recibida por la gente buena” (MORENO VILLA, 1976, p.65). La síntesis de plan y acogimiento recibe por parte de Moreno Villa una calificación que en 1927 sólo podía sonar anatema para los seguidores de la nueva arquitectura: “La unidad se la presta al conjunto un aire de ‘moderno rococó’ y una cierta amplitud y proporción de masas que logran un efecto muy español, a saber, el acogimiento, lo que en alemán se llama *gemütlichkeit*” (MORENO VILLA, 2010, p.95).

La tensión de nomenclaturas e ideales no puede ser más marcada. Un año antes de la ortodoxia moderna de su respuesta en la encuesta de *La Gaceta Literaria*, Moreno Villa utiliza un vocabulario lleno de residuos y reticencias frente a la modernidad sin fisuras de Le Corbusier. Al aprendiz de moderno le queda todavía mucho de nostalgia.

El Moreno Villa que llega al fragor hiperdinámico de Nueva York y sus formas resulta sin embargo atado a la posibilidad de un espacio íntimo, acogedor, que no renuncia al detalle, al desliz rococó. En Estados Unidos busca una síntesis imposible, entre el plan y el acogimiento, entre la arquitectura moderna y el hogar.

Tanto *Pruebas de Nueva York* como *Jacinta la pelirroja* son el testimonio de su fracaso. Si Nueva York y Jacinta son la promesa del fin de ese vivir interino en la Residencia de Estudiantes, la posibilidad de acceso a esa casa racionalista ideal, lo que la realidad le va a mostrar será algo muy distinto, un espacio urbano y arquitectónico cuya misma esencia es, precisamente, la interinidad. La casa moderna no es posible como hogar, tan sólo como “apeadero” (MORENO VILLA, 2010, p.120). Paralelamente, la mujer ya no se casa, no se “encasa”, no es posible como fundamento del hogar, no le da forma y ancla sino que resulta sometida a la misma lógica de incesante circulación e interinidad que el hombre.

Pero antes de llegar a la esencial teorización de género y arquitectura que Moreno Villa desarrolla en su artículo “Casa y casada” se hace necesario analizar su proceso de toma de conciencia en las calles de Nueva York, junto a un cuerpo de apariencia moderna que sin embargo esconde el residuo de un ornamento, un detalle indeseado en forma de inconveniente fibroma.

La casa-máquina de Le Corbusier se convertirá a los ojos de Moreno Villa en una ciudad mecanismo más cercana al retrato de *Metrópolis* de Fritz Lang que Moreno Villa verá muy probablemente en Madrid un año después de su viaje. Para desentrañar su funcionamiento no escoge un modelo literario sino fotográfico. Sus “pruebas” quieren evitar la caricatura o la deformación, el peligro de subjetivismo en definitiva. Se trata de comprender la lógica y el funcionamiento de la máquina para poder habitarla. Se trata de desentrañar el plan que subyace a la totalidad para alejar el capricho de la voluntad individual que estorba la fluidez del ubicuo funcionalismo:

Mi propósito está más cerca del término fotográfico “prueba”. Quiero enseñar unas pruebas de Nueva York. Y sin caricatura, ni deformación. Con el mayor espíritu de justicia que pueda. He mirado a la “niña violenta” como quien mira a un mecanismo, con afán de comprender su lógica y funcionamiento. (MORENO VILLA, 1989, p.8).

Una vez más esa imagen de la “niña violenta” traza un analogía entre Jacinta y la ciudad. Esas palabras del prólogo, publicado como anuncio en *La Gaceta Literaria* tras completar el volumen, enmarcan el proyecto como un intento simultáneo de realizar la taxonomía objetiva de un modelo de ciudad simultáneamente a otro de feminidad. Ambos le han negado el acceso. La reacción de Villa sigue, aparentemente, la misma retórica moderna, el rechazo del sentimentalismo, el culto a la objetividad, el mismo que un año antes de su partida otro residente, Dalí, había desplegado en una pintura crucial en su carrera, “*Academia Neocubista*”, pero también en otra más

modesta, precisamente aquella que regalará a Villa antes de su viaje, “*Figura damunt les roques*”. Pero dejemos la pintura para más tarde y sigamos con las impresiones arquitectónicas de Villa.

A pesar de esa voluntad objetiva y racionalista, su primera visión de Nueva York resulta muy lejos tanto del entusiasmo por la máquina como de una retórica de la objetividad. Al mismo tiempo la promesa o la posibilidad de “acogimiento” del proyectado hogar se tornan algo muy distinto:

Cuando el barco se acerca a Nueva York, el pasajero divisa una ciudad gótica, feudal, de masas apiñadas y altas, como dibujada por un pintor romántico. Luego, en el puerto ya, le parecen esas mismas casas un montón de cajones monstruosos. (MORENO VILLA, 1989, p.15).

La promesa de la máquina habitable y comprensible se torna una suerte de anacrónico sublime urbano que provoca miedo y parece exigir refugio. Paradójicamente, la capital de lo moderno aparece como estampa decimonónica<sup>11</sup>. Todo el bagaje racionalista y objetivo de Villa se colapsa en un instante y la primera visión de la urbe hace retornar una sensibilidad romántica en radical contradicción no sólo con el propósito anunciado en el prólogo sino con todos los intereses y posicionamientos estéticos que Villa trae de Madrid.

Una vez atravesada esa engañosa cortina romántica, Villa descubre progresivamente que la esencia arquitectónica de Nueva York tras esa apariencia fantasmal radica en la convivencia de las grandes moles arquitectónicas y los apartamentos diminutos. La vida en la metrópolis es una vida afuera, la casa un mero apeadero, la estructura familiar, un residuo arqueológico:

Cada individuo –hombre o mujer– anda por su cuenta, hace su vida, se paga sus gastos, elige sus amistades y lleva un calendario donde apuntar las citas y quehaceres de la semana. Por todo esto, el hogar no existe, la casa es un refugio, donde, si se encuentran los familiares a una hora del día, se dicen las cosas de sopetón, sin calma ni recreo. (MORENO VILLA, 1989, p.16).

Moreno Villa es un inexperto *flâneur* que no deja de tropezar, incapaz de dar con los resortes del mecanismo. Pero la experiencia de la ciudad es análoga a la experiencia del hombre frente a una mujer que lejos de permanecer pasiva ante sus avances toma agresivamente la iniciativa: “El hombre se resigna a ser tomado. Es justamente lo contrario del héroe tradicional. Quien monta a caballo no es el doncel

---

<sup>11</sup> La percepción de Moreno Villa no es distinta a la estampa de Nueva York popularizada en películas de Hollywood o reportajes de fotografía como los publicados por el grupo de *Camera Work*, particularmente Stieglitz. En ellos domina una estética expresionista y posromántica en las antípodas del racionalismo higiénico de Le Corbusier (LAHUERTA, 2010).

sino la doncella” (MORENO VILLA, 1989, p.17). De la expectativa de una máquina de vivir que sea simultáneamente mujer y hogar, de una modernidad capaz de casarse, Moreno Villa pasa al terror de un espacio arquitectónico y urbano en el que el acogimiento ha dejado de ser posible y la gran fachada de la modernidad se erige sobre la radical disminución del hombre: “La mujer quiere que su hombre sea para todos un rascacielos, y para ella un *apartment*, es decir que sea grande en lo exterior y pequeño en lo interior” (MORENO VILLA, 1989, p.18). Al mismo tiempo, la mujer no es ya el ancla del hogar y el garante de su estabilidad. El afán de limpieza, esa higiene tan recurrente en Le Corbusier, es ahora el principio que instiga la constante mudanza, la constante demanda de novedad, el horror frente a la ruina. La mujer es cómplice de la velocidad urbana y su incesante circulación, del principio arquitectónico y mecánico que rige Nueva York, “ganar tiempo en el espacio” (MORENO VILLA, 1989, p.16). Frente a la nueva lógica femenina de la casa-máquina que en Nueva York se actualiza en perfecta puesta en escena del principio de estandarización y fabricación en serie de Le Corbusier, la nostálgica presencia del ornamento como huella precaria de un hogar y un acogimiento imposibles está ahora en manos de un inquilino masculino emasculado para quien Europa es colección de memorabilia precaria frente al anonimato de la casa-máquina americana:

La casa misma es una máquina, un número de la serie de máquinas. Pero cuando el inquilino se apodera de esa máquina, lo primero que quiere es sellarla con algo personal y peculiar. Y entonces recurre a lo extranjero, el detalle italiano, español, etc., que superponiéndose a los estándares hable de sus preferencias personales. (MORENO VILLA, 1989, p.55).

Un año después de su visita a Nueva York y un día después de la primera conferencia de Le Corbusier en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 10 de mayo de 1928, Moreno Villa publica en *El Sol* “Casa y casada”. La coincidencia de la visita del arquitecto francés y el centenario de Fray Luis de León le sirven para retomar (sin mencionarla) su experiencia neoyorquina y teorizar la imposibilidad de “casarse” en el contexto moderno. La perfecta casada, la casa perfecta, deja ahora paso al apedado:

Y si la casa, en cuanto hogar, desaparece ¿Cómo vamos a llamar a los casados y el casamiento? Lo verosímil es que la gente sea cada vez menos casable... la mujer, sin perder en esencia, dejará de ser la casada; y la casa tal vez llegue a ser, como quiere Le Corbusier: “La máquina para vivir”. (MORENO VILLA, 2010, p.120).

La defensa a ultranza por parte de Moreno Villa, al menos durante un par de años más, de la ortodoxia anti-ornamental popularizada por Adolf Loos y retomada por Le Corbusier y sus seguidores es simultánea, sin embargo, a una resistencia

implícita a la lógica de transparencia entre interior y exterior de Le Corbusier. Para el arquitecto francés el plan arquitectónico establece una continuidad visual y conceptual entre el adentro y el afuera. Éste es necesariamente el resultado de aquél (LE CORBUSIER, 1928b). La casa-máquina es transparente, huye de simulaciones y ornamentos, los cuales de hecho no caben ni siquiera en sus paredes interiores exentas de decoración. La arquitectura es disciplina exclusiva, hasta el punto de que en el ideal de Le Corbusier, la pintura no se muestra, se esconde, se relega a un espacio interior que la hace análoga al libro. Como Sebastián Gasch (1928) recordaba en ese mismo año en un artículo de *La Gaceta Literaria*, frente a la dictadura de la línea, el orden perfecto de las relaciones numéricas y la elocuencia de la proporción, el lugar de la pintura y la literatura queda restringido a un interior tan accesible como invisible: “Aceptamos ipso facto la proposición de Le Corbusier, la biblioteca para cuadros. El archivador donde guardaremos nuestros cuadros y nuestros libros, para sacarlos de allí y contemplarlos o leerlos cuando nos apetezca” (GASCH, 1928, p.4).

El objeto de la mirada arquitectónica ha de ser el muro blanco, sin interrupciones decorativas. Pero la lectura de Le Corbusier y sus seguidores españoles revela un obsesivo vínculo de ese muro blanco a un vocabulario teñido de connotaciones de género. El racionalismo funcionalista de Le Corbusier es sistemáticamente asociado a una ascética masculina. Sánchez Rivero (1928), en su respuesta a la encuesta de *La Gaceta* deja muy clara la asociación:

¿Debemos hacer penitencia de esteticismo? La nueva arquitectura nos dará la celda más apropiada. Es el ambiente menos adecuado para practicar la delectación morosa de la belleza. El ascetismo religioso escurialense revive lozano en nuestro flamante ascetismo utilitario. Después de todo los ejercicios de San Ignacio no se hallan tan lejos como se supone de los métodos de Taylor, son un método Taylor a lo divino. (SÁNCHEZ RIVERO, 1928, p.2).

La casa que Moreno Villa equipara al mechero Dunhill o al Rolls, atributos tanto de modernidad como de masculinidad es casa para un hombre solo. La imposibilidad de “casarse” de la mujer coincide con una voluntad masculina de aislamiento ascético. Benjamín Jarnés (1928) no puede ser más claro en sus propias respuestas a la encuesta de Mercadal:

[Los valores de la nueva arquitectura] son todos los que inspira el miedo: Sobriedad, honestidad, humildad, virginidad. Total pánico a la aventura amorosa... respira en sus días de purificación, sin atreverse a pecar de nuevo... Hoy el arte arquitectónico va vestido con el traje de la primera comunión. Es un muro en blanco, abstinencia. Por ese camino podría llegarse a la negación del arte. A la suma pureza. A la inanición. Miedo, miedo a pintar nada en el muro blanco. (JARNÉS, 1928, p.1).

En ese sentido, el diálogo que Moreno Villa establece entre Fray Luis y Le Corbusier en su artículo de 1928 marca apenas el umbral de una relación mucho más cercana de dos concepciones del espacio doméstico. *La perfecta casada* es también un texto de condena del ornamento. La falsedad de los afeites de la mujer pone en peligro los muros del hogar, amenazando su pureza y su estabilidad con una peligrosa circulación de deseos. La mujer maquillada circula, sale a la calle, descuida el espacio doméstico, arruina la economía familiar y, en definitiva pone en crisis la honestidad del hogar (LEÓN, 1992). Si Adolf Loos (1998) condena el ornamento como despilfarro económico y Le Corbusier (1928a, p.1) se refiere a su casa-máquina como espacio “honesto” a salvo de simulaciones y afeites que traicionen la transparencia y pureza del plan y la línea directriz, Moreno Villa publica en junio del 28, bajo el título “Casa ‘honestá’ en Madrid” la elogiosa reseña de un edificio de Rafael Bergamín en la Calle Serrano. El artículo se concibe como respuesta a la prevista reacción del vulgo frente a la obra de Bergamín: “¿Pero a usted le gusta esto? Si esto no tiene nada” (MORENO VILLA, 2010, p.128). Pero esa nada para Moreno Villa lo es todo. La casa es una afirmación ascética contra la bisutería y la falsedad, lo aparatoso y lo superfluo que amenaza con copar el gusto de la clase media: “Eso es lo único que chocará al vulgo en esta casa verdaderamente honesta, sencilla y armoniosa: la carencia total de bisutería” (MORENO VILLA, 2010, p.127). El plan arquitectónico lo es ético y se fundamenta nada menos que en la restauración de un hogar honesto en decadencia, pero es éste ahora un hogar eminentemente masculino, regido por el criterio de la eficacia. La casa-máquina es espacio de ascesis y su modelo natural, el mismo edificio ejemplarmente moderno que Moreno Villa y Mercadal muestran exultantes a Le Corbusier un día después de su conferencia en Madrid, El Escorial:

Veamos ahora por fuera la casa de Bergamín... Aquí es donde me quiere oír el cándido de “no tiene nada” ¿No tiene nada? ¿Qué tiene el Escorial? Ah, es que “eso” también es frío y seco. Hemos topado con la desnudez, con la arquitectura. Pues, ¿Sabe usted lo que tiene el Escorial? Un maravilloso orden, una rigurosa relación de masa y vanos, un ritmo de formas en todo, más un buen material y una ejecución imperecedera. ¿Qué más quiere usted para su casa? En El Escorial no se ve ni una sola grieta; no ha sufrido un sólo asiento, como dicen los arquitectos. Esto es una obra: eso es arquitectura y construcción. (MORENO VILLA, 2010, p.129).

En su visita a Nueva York, Moreno Villa se enfrenta a las contradicciones del proyecto ascético de la nueva arquitectura. Cuando, tras la salida del cirujano, el poeta responde a la negativa de Jacinta a operarse de su indeseado ornamento con su propia negativa a casarse, Moreno Villa defiende una modernidad investida de anacronismo. La casa-máquina, su proyecto de restaurada honestidad, es rigurosamente incompatible con una mujer que circula y toma la iniciativa, que no

renuncia al deseo ni al ornamento. La casa-máquina sólo es posible como el espacio doméstico de un hombre solo de moral ascética, su cuarto propio. En la búsqueda trasatlántica de su casa ideal, Moreno Villa en realidad nunca abandona su cuarto de la Residencia de Estudiantes, tan sólo vislumbra el uso que el capitalismo y la modernidad hacen del mismo ascetismo que le resulta tan cercano.

La figura de Jacinta revela así pues las tensiones y contradicciones presentes en la asimilación por parte de Villa del guión de la arquitectura moderna, su fascinación y posterior reticencia frente a una casa-máquina que se revela incompatible con el “hogar” y se convierte en fábrica de “interinidad”.

Sin embargo, no son sólo la arquitectura moderna y la casa-máquina los únicos guiones a partir de los cuales Villa concibe o imagina la femineidad de Jacinta. Como ya apuntamos, antes de iniciar su viaje a Nueva York en busca de su imposible hogar, Villa pasa por la Galería Dalmau de Barcelona. Allí su amigo Dalí le ha dejado un regalo de boda, la pintura “*Figura damunt les roques*”<sup>12</sup>. La pintura, exhibida un año antes en el salón de otoño de Barcelona, formaba parte de la categoría que Dalí denominó crudamente “*Trossos de cony*”. El cuadro es un perfecto ejemplo del estilo daliniano entre el neocubismo y el clasicismo que Moreno Villa no deja de elogiar en su crítica de arte esos años. No es improbable que, al igual que “*Venus y un marinero*”, cuadro pintado un año antes, la pintura fuese realizada en el mismo estudio de Moreno Villa en la Residencia y que la imagen le resultase ya familiar. La figura femenina de la pintura, posiblemente inspirada en la hermana del pintor retratada una y otra vez en ese periodo, aún un erotismo exacerbado (las piernas abiertas, los pezones erectos, el sexo resaltado por los pliegues del vestido) con esa tendencia “arquitectónica, constructiva y formal” (MORENO VILLA, 2001, p.254) a la que Villa se había referido en su artículo sobre la “Exposición de artistas ibéricos”<sup>13</sup> y a la que se referirá de nuevo en la conferencia que sobre el pintor dictó en la Universidad de Columbia durante su estancia niuyorquina.

Los artículos de arte de Moreno Villa publicados antes de su viaje resultan, quizá junto a los de Sebastiá Gasch, el intento más coherente de llevar a cabo una crítica de la nueva pintura. Influidos por su lectura de *L'Esprit Nouveau*<sup>14</sup>, repiten una serie de líneas de lectura: objetivismo, auto-referencialidad, privilegio de la técnica sobre la representación, supresión del sentimentalismo, organicidad, prioridad del “oficio” sobre el “drama”... Dentro de ese panorama la obra Daliniana resulta ejemplar como dejan ver las palabras que le dedica en 1925:

---

<sup>12</sup> Santos Torroella (1992) recoge los documentos en torno al regalo de Dalí y la mediación de Dalmau.

<sup>13</sup> En la que Villa expone también cuatro de sus propios cuadros. Uno de ellos, “Barcas”, será significativamente reproducido en el monográfico que la revista *Alfar* dedica a la exposición (CARMONA, 1985, p.134).

<sup>14</sup> García Hernández (1997) apunta la deuda directa de los artículos “genealógicos” sobre la pintura moderna de Villa con las páginas de *L'Esprit*.

Son sus obras las que más protestas han suscitado en el visitante ingenuo... Ese visitante dista mucho todavía de comprender y admitir que entre la figura humana y un sifón puede no haber diferencias esenciales: que ambos cuerpos son formas como una columna o un capitel; y que la vida –factor diferencial–, como no es objeto plástico, no se admite en la serena arquitectura del lienzo. Dalí presenta cuadros cubistas y cuadros que se acercan al neoclásico [...]. (MORENO VILLA, 2001, p.254).

En otro artículo del mismo año, “Notas de arte. El oficio”, la estrecha relación y sintonía estética entre Moreno Villa y Dalí se hace aún más evidente. Haciendo referencia a una carta específica del pintor catalán, Villa pone énfasis en la admiración por la técnica que une Dalí y la pintura moderna a nombres como Ingres o Vermeer citados por éste en su misiva. El “tiro espiritual” de Dalí consiste en la supremacía del oficio, el acercamiento del pintor al artesano y el definitivo distanciamiento del artista romántico de hipertrofiada subjetividad: “[...] hemos salido de una época en que espíritu y personalidad acabaron por destruir, anarquizar y anular la expresión artística” (MORENO VILLA, 2001, p.299). Como en el registro arquitectónico, las nuevas tendencias pictóricas se tornan disciplina ascética, renuncia a la pasión. No es otro el núcleo del diálogo que desarrollan Dalí y Lorca en 1927, el mismo año en que Villa viaja a Nueva York. Un año antes, la “Oda a Salvador Dalí”, publicada en la Revista de Occidente, supone el momento de máximo acercamiento personal e intelectual entre ambos, precisamente a partir de un repertorio de ideas que ambos han asimilado de *L'Esprit Nouveau* (LAHUERTA, 1997). Sin embargo, tan sólo un año más tarde, en un intercambio bien conocido que se desarrollará entre cartas personales, el texto “San Sebastián” que publicará Dalí en *L'Amic de les Arts* y la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” que Lorca impartirá un año después, el radical ascetismo formal de Dalí entra en conflicto con el apego lorquiano a la pasión. Para Dalí “El dolor de San Sebastián era un puro pretexto para una estética de la objetividad [...] limpio de simbolismos, era un hecho en su única y sencilla presencia” (FERNÁNDEZ, 2003, p.31-34). Su interés por la figura del santo, la “Santa Objetividad” que se convertirá en su clave estética de esos años, queda ligada a su obsesión “anti-artística”, ligada por ejemplo a su fascinación con las posibilidades de la fotografía, el cine anti-artístico de Buster Keaton o el mismo Le Corbusier. En una carta a Lorca de noviembre de 1927, Dalí sintetiza: “Las cosas no significan nada fuera de su estricta objetividad” (FERNÁNDEZ, 2013, p.131). Como ilustración de sus ideas, la versión de San Sebastián que protagoniza “Academia Neocubista”, la pintura de Dalí contemporánea y muy relacionada temáticamente a “*Figura damunt les roques*” resulta una figura clásica, pura arquitectura desligada de todo drama. En otra carta, Lorca deja claro lo que le distancia del programa estético de su amigo, la respuesta a aquella pregunta que Dalí le lanzaba (“¿Por qué no quieres nada con la ironía?”) (FERNÁNDEZ, 2013, p.92):



Las flechas de San Sebastián son de acero pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que no se descompongan, y yo las veo largas [...] en el momento de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos y así tiene que ser [...] lo que a mí me conmueve de San Sebastián es su serenidad en medio de su desgracia, y hay que hacer constar que la desgracia es siempre barroca [...]. (FERNÁNDEZ, 2013, p.119).

Para Lorca el hecho estético va más allá de la ascesis técnica daliniana, como deja claro en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” de 1928: “El hecho poético no se puede controlar con nada. Hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas. Pero alegrémonos [...] de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento” (GARCÍA LORCA, 1996, v.3, p.104).

Moreno Villa convierte a Jacinta en escenario y cuerpo donde proyectar el mismo diálogo que sus amigos están llevando a cabo. Por un lado las opiniones de la crítica de arte de Villa compartidas con Dalí se yuxtaponen a la arquitectura de Le Corbusier en aquellas descripciones de Jacinta a la que ya nos referimos:

Cariátide recta o virgen romana...  
Dictadora del mundo de sus líneas,  
Jamás sensiblera...  
(MORENO VILLA, 1988, p.315).

Jacinta es concebida, como personificación femenina del catálogo estético privilegiado por *L'Esprit Nouveau*, puesta en cuerpo de esa feminidad arquitectónica retratada por Dalí en su “*Figura damunt les roques*”. Y, sin embargo, la certeza de esa visión se ha empezado a resquebrajar. Simultáneamente a ese vocabulario, encontramos en el mismo poemario otro muy distinto en el que asoma con claridad la impronta lorquiana:

El duende sale y no sale por esta pluma que cuenta...  
Él es máquina pero máquina incierta...  
Voy con el duende a dónde tú me ocultas,  
mujer. No hay lámpara más plena.  
Todo lo ilumina y lo pone en tinieblas.  
(MORENO VILLA, 1988, p.326-327).

La claridad clásica de líneas de la arquitectura y los dogmas de la nueva pintura titubean en la pluma de Moreno Villa, se tornan claro-oscuro barroco, la racionalidad se ve interrumpida por el duende lorquiano del que Jacinta se torna mediadora. Villa marca un lugar de resistencia, un diálogo antitético y no tan sólo cómplice con el ascetismo arquitectónico: el duende de la poesía convierte en

incierto la máquina de Le Corbusier y su necesidad de claridad ininterrumpida y funcionalismo dogmático.

Jacinta se convierte en personificación del puente entre el dogmatismo clásico de la “Santa Objetividad” daliniana y el punto de fuga barroco en Lorca. Su cuerpo mismo es teatro de convivencia entre la perfección clásica y el ornamento barroco de su localizada imperfección que interrumpe la totalidad del plan.

En su siguiente poemario, *Carambas*, Villa se distancia aún más del rigor del plan, la línea y el número al tiempo que su crítica arquitectónica se irá alejando paulatinamente de la ortodoxia racionalista. Sus palabras marcan ahora un lugar de vehemente resistencia a la dictadura de la línea:

Laberinto serás a toda costa [...]  
Y laberinto serás en la cuadrícula  
Y en medio del orden y la simetría,  
Y cuando nadie recuerde la esquizofrenia  
Vagarás con tus eternas verdades al hombro.

Ignorar la planimetría [...]  
La cosa es no saber la tabla  
Porque el número en crecimiento es pernicioso.

No saber, ni multiplicar [...]  
(MORENO VILLA, 1988, p.370-375).

Al tiempo que Moreno Villa (junto con Dalí y Lorca) se desliza hacia el irracionalismo surrealista tanto en su poesía como en su pintura, en 1931 es nombrado Director del Archivo del Palacio Real donde poco más tarde retomará un viejo interés y dará inicio a su proyecto de catalogación y estudio de lo locos, enanos, negros y niños en la corte española de los Austrias<sup>15</sup>. A la fascinación por el Escorial como prelude de la arquitectura moderna, su impulso ascético y su orden perfecto de rascacielos horizontal le sucederá una inquisitiva mirada a su interior, lleno de exceso, capricho y deformación.

Simultáneamente, la crisis de la arquitectura moderna en España comenzará a tomar una forma paradójica e inesperada. Su transitorio éxito provoca una demanda perversa por parte de una clientela burguesa anclada en realidad en hábitos inamovibles. Su conversión en moda reduce el racionalismo arquitectónico al despliegue de gestos exteriores que no afectan inalterables estructuras tradicionales. El racionalismo arquitectónico se convierte en pura superficie, repertorio ornamental al servicio de la continuidad de interiores conservadores. Su utopía de transparencia

---

<sup>15</sup> Su interés por los bufones de la corte de los Austrias se remonta al tercer apartado de uno de sus primeros textos, *Evoluciones*, de 1918.

queda reducida a máscara que oculta la radical ruptura entre interior y exterior. El proyecto de ascesis implícitamente masculina acaba travestido, convertido en frívola pose, puro motivo cosmético de seducción.

Será esa misma degeneración cosmética del gesto moderno la que caracterizará la actitud revisionista de Moreno Villa hacia el campo pictórico años después. En plena contienda y con Lorca ya muerto, Moreno Villa elabora un duro epílogo a la concepción estética de esos años en la que el diálogo entre moral, cosmética y el ascetismo del cuarto propio sufre un reposicionamiento radical. Éste resulta inevitable ante la realidad del exilio y la forzada expulsión del cuarto propio<sup>16</sup>. A aquella primera entusiasta presentación en 1927 del joven Dalí ensimismado en los placeres auto-referentes de la forma y el oficio en Nueva York corresponde 10 años más tarde una durísima crítica del pintor:

¿Cómo resulta a la luz de la guerra el mundo creado por Dalí? Contestemos sin ambages: como signo evidente de descomposición y relajamiento moral, como exponente máximo de una sociedad decadente... no hay en España actualmente nadie que mire con agrado el mundo imaginativo de Dalí. Ni entre los leales ni entre los rebeldes. No porque falte en su obra signo de amor al pueblo o signo de amor a la aristocracia; sino porque falta en ella todo signo de amor a algo. Dalí es sensacionalismo escueto a base de audacia, descoco y aberración. (MORENO VILLA, 2001, p.435).

Sus críticas se extienden también a un Picasso cubista percibido como arte neutro con la voluntad de “permanecer aparte de la tragedia” de modo meticulosamente análogo a la neutralidad española durante la primera guerra mundial (MORENO VILLA, 2001, p.433). El cubismo habría terminado por coincidir con su peor enemigo, lo accesorio, la distracción del ornamento: “[...] me parece un arte neutro. Huyó del drama. Una pintura sin drama humano carece de profundidad. El cubismo, por ello, pronto degeneró en decoración y en la decoración encontró, acaso, su mejor salida” (MORENO VILLA, 2001, p.447).

Las visiones críticas de Dalí y Picasso son preámbulo para un mea culpa. Villa es perfectamente consciente de haber compartido los intereses de ambos artistas. El ejemplo pictórico que escoge en una conferencia de 1937, una de sus propias obras de aquellos años, nos devuelve al escenario central de estas páginas:

[...] se titula “La niña y el toro”. Y eran dos cabezas, la de una jovencita rubia americana y la de un becerrito español, puestas sobre un campo estepario, amplísimo, cruzado por una línea de ferrocarril... me movía yo en un mundo

---

<sup>16</sup> Tanto en términos simbólicos como reales. La guerra acaba con la Residencia y con la posibilidad de seguir ocupando su modesto cuarto. En 1937, tras un breve paso por Estados Unidos, Moreno Villa llega a su exilio definitivo, México.

plástico y poético aparte y diferente del mundo aquel donde se fraguaban los acontecimientos que luego estallaron. Estaba yo, si queréis, en las nubes. (MORENO VILLA, 2001, p.440).

La relación de Villa con una feminidad moderna en la que proyectó exhaustivamente el guión del arte nuevo, es concebido años después como una forma de ensimismamiento. Aquél intento de salir del ascético cuarto de la residencia para acceder a un espacio doméstico moderno al modo de Le Corbusier termina revelándose como reiteración de aquel viaje quieto en el cuarto de su infancia. Hablando del cubismo, Moreno Villa no deja de hablar de sí mismo: “Lo que buscó el cubismo fue liberarse de la lucha [...] Buscó quedarse solo. A solas con los elementos de la pintura, a saber: el plano del lienzo, las dos dimensiones y la construcción o arquitectura en abstracto a base de línea, valores, tonos y colores o materias” (MORENO VILLA, 2001, p.433). En ese sentido, ese cuadro, “La niña y el toro” no hablaba sino de la fascinación frente a la joven americana como forma de ensimismamiento, enamoramiento por las formas modernas ajenas a todo contexto, perdidas en un desierto.

El terror ante el estorbo del ornamento en la imaginada perfección del cuerpo moderno de Jacinta, se revela años después como el descubrimiento de que, al igual que la arquitectura de Le Corbusier o el cubismo, lejos de resultar una leve interferencia, ese ornamento coincide con la totalidad. El plan resulta, precisamente, cosmético. El cuerpo atlético de Jacinta o la fachada de El Escorial son las superficies precarias tras las que subyace la amenaza de un ornamento ubicuo que hace estallar desde dentro la voluntad ascética de un plan ensimismado, concebido en un precario cuarto propio.

MEDINA, A. Architecture without a home: between asceticism and the ornament: José Moreno Villa and the ambivalence of the avant-garde, 1927. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.11-30, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *Two years before Lorca's visit to New York, José Moreno Villa, his friend and mate at the Residencia de Estudiantes undertakes the same trip. Villa's extraordinarily multifaceted character (as poet, painter, art and architecture critic) allows us to consider his New York experience as a privileged point of departure to analyze the Spanish cultural crossroads at the end of the 20s. The very particular circumstances of Villa's trip take us to look at those crossroads as a dialogue between an ascetic tendency in Avant-Garde formalism and the latent threat of an ornamental drift. Simultaneously, his thoughts about aesthetics and architecture are formulated, as we will see, in terms of gender: his personal project, getting married to his American girlfriend and establishing a home is intertwined with his search for an aesthetic position in the Avant-garde crossroads.*

- **KEYWORDS:** *José Moreno Villa. Modern architecture. Le Corbusier. Pruebas de Nueva York. Jacinta la pelirroja. Salvador Dalí. Federico García Lorca.*

## Referências

BALLESTEROS, R; NEIRA, J. Historia de Jacinta. In: HUICI MARCH, F. et al. **José Moreno Villa: un yo cercado de infinito.** Sevilla: Junta de Andalucía, 2012. p.48-67.

BUÑUEL, L. **Mi último suspiro.** Esplugues de Llobregat: Plaza y Janés, 1982.

CARMONA, E. **José Moreno Villa: los orígenes de las vanguardias artísticas en España: 1909-1936.** Málaga: Universidad de Málaga, 1985.

FERNÁNDEZ, V. (Ed.). **Querido Salvador, querido Lorquito: epistolario 1925-36.** Barcelona: Elba, 2013.

GARCÍA HERNÁNDEZ, M. A. Mister Le Corbusier. In: LAHUERTA, J. (Ed.). **Le Corbusier y España.** Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1997. p.39-82.

GARCÍA LORCA, F. **Obras completas III: prosa.** Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

GASCH, S. De un orden nuevo. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.4, 1928.

GIBSON, I. **Federico García Lorca.** New York: Pantheon, 1989.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. El arquitecto Mercadal. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.33, p.5, 1928.

JARNÉS, B. Encuesta sobre la nueva arquitectura. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.1, 1928.

LAHUERTA, J. J. (Ed.). **Le Corbusier y España.** Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1997.

\_\_\_\_\_. Mies popular. In: \_\_\_\_\_. **Humaredas: arquitectura, ornamentación, medios impresos.** Madrid: Lampreave, 2010. p.286-339.

LE CORBUSIER. Dice Le Corbusier. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.1, 1928a.

\_\_\_\_\_. **Vers une architecture.** Paris: G. Crès et cie, 1928b.

LEÓN, F. L. de. **La perfecta casada**. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

LOOS, A. Ornament and crime, In: \_\_\_\_\_. **Ornament and crime**: selected essays. Riverside: Ariadne, 1998. p.167-176.

MORENO VILLA, J. La orden de Toledo. **El Nacional**, México, p.5-6, 12 oct. 1947.

\_\_\_\_\_. **Vida en claro**. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

\_\_\_\_\_. **Poesías completas**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1988.

\_\_\_\_\_. **Pruebas de Nueva York**. Valencia: Pre-Textos, 1989.

\_\_\_\_\_. **Temas de arte**: selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música: 1916-54. Valencia: Pre-textos, 2001.

\_\_\_\_\_. **Función contra forma y otros escritos sobre arquitectura madrileña**: 1927-35. Valencia: I See Books, 2010.

ORTEGA Y GASSET, J. Reflexiones sobre la lírica. **Revista de Occidente**, Madrid, v.24, p.364-365, 1925.

SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de. La etapa fundacional, las ideas y los protagonistas. In: SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de. (Ed.). **Revista Arquitectura**: 1918-1936. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, Ministerio de Fomento, 2001. p.16-31.

SÁNCHEZ RIVERO, A. Encuesta sobre la nueva arquitectura. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.2, 1928.

SANTOS TORROELLA, R. **Dalí residente**. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Primer Dalí**: 1918-29: catálogo razonado. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1998.

## ENTRE CARTAS Y POEMAS: LA CONFERENCIA DE GARCÍA LORCA SOBRE NUEVA YORK

Andrés SORIA OLMEDO\*

- **RESUMEN:** La reciente inclusión del llamado *manuscrito de Bergamín* en la filología textual de *Poeta en Nueva York* clausura un largo debate y permite una nueva lectura de la conferencia *Nueva York en un poeta*, contemporánea del poemario. A la vez que seguimos el recorrido retórico del texto, y de ahí su relación con el teatro, se enfatizan los aspectos textuales y la relación entre narrativa y poesía, a lo que se suma la recepción de la performance, leída desde la relación entre distintas audiencias.
- **PALABRAS CLAVE:** *Poeta en Nueva York*. Performance. Narrativa. Poesía.

Una glosa más a un texto del escritor español que más bibliografía genera parece una nueva contribución a la “*mandarin madness of secondary discourse*” que denunció famosamente George Steiner. Sin embargo, ciertos cambios en la línea del horizonte textual de García Lorca permiten un comentario.

Se ha advertido con acierto que las tres clases de textos producidos por Federico García Lorca durante su estancia en Nueva York y Cuba, los líricos y dramáticos (*Poeta en Nueva York* y *El público*), las cartas (sobre todo las dirigidas a su familia) y la conferencia-recital que dio a partir de 1932 implican tres modos de transformar la experiencia vivida, cada uno con su autonomía relativa. La reciente puesta al día de un conjunto de trabajos filológicos permite que los lectores interesados se acerquen a esas tres clases de textos con mayor claridad. El 5 de abril de 2013 se inauguró en la *New York Public Library* una exposición cuyo contenido encuentro condensado en una frase de García Lorca a su familia el 22 de enero de 1930, y que leí después de poder usarla<sup>1</sup>: “Creo que el poema que yo estoy realizando de New York con gráficos,

---

\* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras – Departamento de Literatura Española. Granada – España. 18071. asoria@ugr.es

<sup>1</sup> Christopher Maurer y quien esto escribe fueron los comisarios de esa Exposición. Cf. Back Tomorrow (2013). Una versión de este texto fue dada como ponencia (“Letters and Poems: On Lorca’s 1932 Presentation and Reading of *Poet in New York* at the Residencia de Señoritas, Madrid”) en el congreso *American Lorca*, Nueva York, King Juan Carlos I of Spain Center, New York University, 9 de abril de 2013. Véase también Soria Olmedo (2013b, p.2-6).

Artigo recebido em 30/09/2014 e aprovado em 31/10/2014.

palabras y dibujos es una cosa intensísima, *tan intensa* que no *entenderán* y provocará discusiones y escándalo”.

En efecto, la exposición puede leerse como un solo poema, abierto a fotos, palabras y dibujos.

El año pasado aparecieron en España y Estados Unidos sendas ediciones de *Poeta en Nueva York* a cargo de Andrew Anderson y Christopher Maurer que incorporan en el aparato crítico las innovaciones y modificaciones derivadas del manuscrito Bergamín, es decir el montoncito de textos que Lorca dejó en el despacho de la revista y editorial *Cruz y Raya* en la primavera de 1936 y que estructuró la exposición de la NYPL. No son muchas las variaciones que el lector perciba, pero es un trabajo con el que concluye un largo camino de la filología lorquiana, ya que por primera vez se cuenta con la totalidad de los testimonios (GARCÍA LORCA, 2013a, 2013b).

Del mismo modo, otra larga línea de investigaciones y ediciones relativas a la correspondencia (GARCÍA LORCA, 1997a; MAURER, 1986) y a la conferencia-recital<sup>2</sup>, junto a muchos otros testimonios y recuerdos, se ha condensado en el álbum publicado por Maurer y Anderson (2013).

Este estado de la cuestión –puesto que cualquier operación textual se impregna necesariamente de historicidad– permite apreciar de modo nuevo la significación relativa y las relaciones entre estas tres clases de textos: la edición crítica de *Poeta en Nueva York*, al apaciguar las polémicas sobre la estructura del libro, permite ver en las cartas su condición de “pieza de escritura que se envía a alguien como un regalo” (GUILLÉN, 1998, p.199-200); a su vez, la autonomía literaria de las cartas –a expensas de la transparencia autobiográfica– refuerza la del poemario (MAURER, 1986), y por el mismo gesto permite leer la conferencia-recital en su lógica interna, y no más ya en la función instrumental de informar sobre el canon de los poemas a los que alude (ANDERSON, 1983).

Las conferencias de García Lorca, “fiestas de cultura en acto”, según Marie Laffranque (1976) constituyen un subcontinente de perfiles bastante claros dentro de su producción. Federico dio charlas desde 1922 hasta el último año de su vida, en Granada y otras ciudades de provincia por toda España, en Madrid, Barcelona, Nueva York, La Habana, Buenos Aires, Montevideo, con imágenes, con música. Los manuscritos las muestran trabajadas y escritas. De este modo comienza un discurso en su pueblo natal, en 1931:

---

<sup>2</sup> Se publicó por primera vez en 1965, en una edición de *Poeta en Nueva York* cuyo punto fuerte eran las fotografías de Maspons y Ubiña. Marie Laffranque (1969, 1972) criticó los errores del texto y los enmendó. Eutimio Martín llevó a cabo una edición crítica en 1976, luego incorporada a su edición de *Poeta en Nueva York/ Tierra y luna* (GARCÍA LORCA, 1981, p.305-317). Véase también Maurer (1986, p.111-128) y García Lorca (1990, p.245-266).



Antes que nada yo debo decir que no hablo sino que leo. Y no hablo, porque lo mismo que le pasaba a Galdós, y en general a todos los poetas y escritores nos pasa, estamos acostumbrados a decir las cosas pronto y de una manera exacta, y parece que la oratoria es un género en el cual las ideas se diluyen tanto que sólo queda una música agradable, pero lo demás se lo lleva el viento. Siempre todas mis conferencias son leídas, lo cual indica mucho más trabajo que hablar, pero al fin y al cabo, la expresión es mucho más duradera porque queda escrita y mucho más firme puesto que puede servir de enseñanza a las gentes que no oyen o no están presentes aquí. (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.201).

Sin embargo, están escritas en función de la oralidad, como quien escribe el parlamento de un personaje para el teatro. Además de ser fuente de ingresos obedecen a una necesidad de “expresión y formación” (LAFFRANQUE, 1976).

La que nos interesa se conserva en un manuscrito sin título que claramente es una copia de trabajo, con una serie de páginas tachadas –aunque legibles, como en otros manuscritos del poeta– y pasajes de lectura difícil, que sirvió de base a las *performances* que tuvieron lugar en varias ocasiones entre 1932 y 1935; algunas lagunas de las variaciones introducidas en las distintas lecturas se pueden completar o reconstruir a base de las reseñas de prensa<sup>3</sup>.

Para calibrar la recepción hay que trasladarse al 16 de marzo de 1932 y a la Residencia de Señoritas (VÁZQUEZ RAMIL, 2012). No era la primera vez que aquel público, “la mejor colección de *jerseys* y de cabezas de mujer que pueden presentarse en España” (DE LA SERNA, 1932, p.8) oía hablar de esos temas: en octubre de 1931, Victoria Ocampo (1935) había dado una conferencia, *En Harlem (Recuerdos del barrio negro de Nueva York)*, y el testimonio excepcional del diplomático chileno Carlos Morla Lynch (2008)<sup>4</sup>, muy amigo de Lorca y anfitrión de la gran dama bonaerense<sup>5</sup> nos asoma a ambos actos. En realidad anota en su diario tres ocasiones que nos interesan.

En mayo de 1931, Lorca había leído en su casa sus nuevos versos neoyorquinos: con un trasfondo patético de tormenta y granizo, Morla oyó, y cita fragmentos, de “Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”, “Oda al rey

---

<sup>3</sup> Lorca dio lecturas privadas de los poemas en Barcelona y Madrid durante el verano de 1931, y la conferencia-recital en Madrid (16 de marzo de 1932), Valladolid (marzo de 1932), San Sebastián (7 de abril de 1932), Barcelona (16 de diciembre de 1932), Santiago de Compostela (fin de 1932 o comienzos de 1933), Buenos Aires (31 de octubre de 1933), Montevideo (14 de febrero de 1934). Además, hizo lecturas de fragmentos el 1 de octubre de 1935 en Barcelona en el Círculo de Amigos de la Poesía y el 6 de octubre de 1935 en el Ateneo Enciclopèdic Popular de Barcelona (LAFFRANQUE, 1980).

<sup>4</sup> La primera edición es de 1958.

<sup>5</sup> Bien conocida en España por haber publicado *De Francesca a Beatrice: a través de la Divina Comedia*, con epílogo de José Ortega y Gasset, en la *Revista de Occidente* en 1924 y haber fundado en Buenos Aires la revista *Sur* en 1931, sobre el modelo de la revista de Ortega.

de Harlem”, “Iglesia abandonada”, “Danza de la muerte”, “Ciudad sin sueño”, “[...] luego, esa hecatombe terrible de animales sacrificados en masa para saciar la voracidad de esas aglomeraciones ciclópeas [...] Imágenes de una sensibilidad brutal. Laberinto. Pesadilla” (MORLA LYNCH, 2008, p.98-99). Deja de llover y el poeta se pone de pie para terminar con “Niña ahogada en el pozo”.

El 24 de octubre describe a Victoria Ocampo “esplendorosa, con una gran manteleta del más preciado astracán que lleva caída sobre el hombro, acompañada de María de Maeztu, que trota a su lado como un caballito” y rodeada de gente conocida: “Entre ese mar de sombreros feos diviso la prestigiosa figura de don José Ortega y Gasset, a los señores Marañón y Pérez de Ayala”. Recibe una “ovación grande... pero artificial”; juzga que

[...] su descripción es sincera, pintoresca; pero un poco opaca y pasiva, exenta de dinamismo; es demasiado femenina ella para traducir la fuerza ingente y el violento colorido de esa atmósfera tormentosa en que germina y se revuelve – con fragores y estrépitos de hoguera– una aglomeración racial acorralada dentro de una metrópoli gigantesca.

Sobre todo porque

[...] quien ha oído a Federico declamar su “Norma y paraíso de los negros” o su “Oda al rey de Harlem” con ese hervor y fogosidad que sólo él es capaz de transmitir a su auditorio, no puede conmoverse ante la reposada evocación que sobre el tema nos hace la bella escritora argentina. (MORLA LYNCH, 2008, p.137)

Por último, el 16 de marzo de 1932, sentado al lado de su compatriota Vicente Huidobro, “simpático”, aunque sin deponer una actitud “de juez o de crítico de gran clase” y rodeado por “toda la élite intelectual”, especialmente “la de mañana”, comprueba la tranquilidad del conferenciante y el poder “deslumbrante” de su palabra, no sólo de los poemas “que nos lee con una fuerza de evocación prodigiosa”, sino también de la “explicación en tono reposado y comunicativo, que contrasta con el huracán de hierros y cementos que desencadenara unos momentos antes”. En cuanto al contenido, se acuerda de “Niña ahogada en un pozo”, el paso de “millares de cerdos, de vacas, de terneras y de convoyes de leche”, es decir, “New York, oficina y denuncia”<sup>6</sup>, la “visión dantesca” de Harlem y al final “ese cantar de color verde frente a Cuba”. En suma: “Un nuevo triunfo para Federico” (MORLA LYNCH, 2008, p.216).

---

<sup>6</sup> Que no está en el manuscrito conservado, salvo por un espacio en blanco e indicado de forma indirecta, pero sí publicado en *Revista de Occidente*.

Según Víctor de La Serna (1932, p.8), reseñista de *El Sol*, el público siguió “los tres ciclos de los poemas de Lorca con una atención y una devoción sin un fallo”. Primer ciclo: la llegada del poeta al pueblo “sin raíces”. Segundo ciclo: Harlem, el barrio negro, y el poema “El rey de Harlem”, obra maestra, por el momento, de la poética lorquiana. Tercer ciclo: el campo y Wall Street arruinada; el pavor del abismo en un pueblo “que nunca ha luchado ni luchará por el cielo”. Y por último la “evasión alegre” del poeta “al paisaje de caja de tabacos, con negros sin drama, negros catedráticos<sup>7</sup> que dicen ‘nosotros los latinos’” y el poema último reproducido, “un poema popular, para cantarlo y bailarlo”.

Según la reseña de la lectura dada en el Hotel Ritz de Barcelona en diciembre de 1932, organizada por el selecto Conferentia Club, análogo al Lyceum Club Femenino de Madrid<sup>8</sup>, en metáfora futbolística, “el ‘delantero de la joven poesía castellana’ evocó al duende (con mayor extensión que en otras ocasiones, mencionando a los ‘grandes artistas del Sur’ y al ‘demonio de Sócrates’) y leyó ‘con deliciosa maestría’” (LAFFRANQUE, 1976, p.338-339).

En 1933 una entrevista con Luis Méndez Domínguez nos proporciona gran parte del texto que sirvió de base a las actuaciones, ya que claramente es una entrevista simulada: el periodista recibió el texto, lo puso en boca de Federico y lo fue mechando con preguntas u observaciones propias (GARCÍA LORCA, 1990). Así y todo, reproduce la escena que rodea el breve poema “Asesinato”, que en el manuscrito se encuentra tachada.

Estos tres ejemplos dejan ver la acomodación de las actuaciones a los contextos. No es lo mismo el hotel Ritz que el circuito de los Comités de Cooperación Intelectual de orientación republicana, que le organizó una gira<sup>9</sup>, en cuanto al énfasis y la selección de los poemas.

De puertas adentro, el texto evidencia la importancia de las relaciones entre lo escrito y lo oral, y a la vez abre un relato híbrido de cuaderno de viaje (BOU, 2012) y ensayo donde despliega una serie de tópicos ideológicos visibles a través de citas explícitas y lecturas posibles. El relato forma como un muro sobre el que se apoyan los poemas capaces en su complejidad de condensar, desplazar o contradecir las ideas del relato, de modo análogo al modo en que funciona el verso en el interior de su teatro en prosa (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986).

---

<sup>7</sup> Referencia a Juan Latino, catedrático de latín en la Universidad de Granada.

<sup>8</sup> Véase Marina; Rodríguez de Castro (2009).

<sup>9</sup> Los Comités fueron fundados y alentados en 1932 por Arturo Soria y Espinosa (1907-1980), para dinamizar la vida cultural de las provincias y “desarrollar una política al servicio de la cultura y de la República en general, no una cultura al servicio de unos políticos republicanos determinados” (SORIA Y ESPINOSA, 1983, p.15-16). Soria fue dirigente de la organización estudiantil F.U.E. (Federación Universitaria Escolar) que se opuso a la dictadura de Primo de Rivera. Durante la II República, estudiantes de la FUE fundaron La Barraca y los Comités fueron “una especie de prolongación de la FUE al campo profesional” (DENNIS, 1983, p.19). En esas conferencias participó Ramón Gómez de la Serna, entre otros.

Lorca lleva casi dos años de vuelta en España y su actividad principal es el teatro, a todos los niveles. La conferencia-recital se dramatiza, se asimila a la teatralidad, al modo de la oratoria barroca (SORIA ORTEGA, 1991) o la *recitatio* romana estudiada por Florence Dupont (2001, p.295), en la que “[...] el orador, para existir, precisa de ese acontecimiento que es el discurso pronunciado, de esta relación única y efímera que se establece entre el orador y su auditorio”.

En cuanto a la disposición retórica, tras un importante exordio referido a la propia índole pragmática del discurso que se va a llevar a cabo y una presentación del “mundo sin raíz” que es la megalópolis, la conferencia se articula en siete episodios: (a) soledad (“Yo, solo y errante...”) y una sucesión de encuentros, (b) con los negros (“Pero hay que salir a la ciudad...”), (c) con Wall Street (“Lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street”), (d) con la masa (“y la multitud”), (e) salida al campo (“Lago verde, paisaje de abetos”), (f) regreso a la ciudad (“Después...otra vez el ritmo frenético de Nueva York”) y (g) coda: salida hacia Cuba. Se ponen algunos elementos básicos del plan de *Poeta en Nueva York*, proyectado como un drama y ya completo en 1933, según recordaba Marie Laffranque (1967, p.219).

Cada una de esas partes –actos, jornadas– sirve de marco a unos poemas, presentados en el manuscrito de modos diferentes. Así en (a) los poemas se especifican poniendo el título en el centro de la página: “*Poema: ‘Intermedio 1910’*”; “*Poema Asesinado por el cielo*”. En (b) igual: “*Norma y paraíso de los negros*”; pero aquí además se presenta un poema mediante un demostrativo: –“*Protestaba, y una prueba de ello es esta Oda al rey de Harlem*”–, igual que en (c): “*Por eso yo puse allí esta danza de la muerte*”. En (e) alternan ambas modalidades: pronombre –“*escribí un insectario que no puedo leer entero pero del que destaco este principio en el cual pido ayuda a la Virgen...*”–, presentación exenta del título –“*Niña ahogada en un pozo (Granada y Newburg)*”– y de nuevo deíctico: “*Y nació este poema doble del Lago de Eden Mills*”. En (g), por último, el poema se transcribe por completo (GARCÍA LORCA, 1997b).

En total figuran nueve poemas citados de forma explícita, uno por entero, cuatro enunciando el texto y cuatro mediante un pronombre demostrativo (MAURER, 1986).

Otras veces aparecen solamente alusiones, en (d): “*La soledad de los poemas que hice de la multitud riman con otros del mismo estilo que no puedo leer por falta de tiempo, como los nocturnos del Brooklyn Bridge y el anochecer en Battery Place*” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.169) y, en (f), con el tópico de la conclusión: “*El tiempo pasa; ya no es hora prudente de decir más poemas y nos tenemos que marchar de Nueva York. Dejo de leer los poemas de la Navidad y los poemas del puerto, pero algún día los leerán, si les interesa, en el libro*” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.172)<sup>10</sup>. Veamos más de cerca cada una de estas partes.

---

<sup>10</sup> En relación con la arquitectura del libro, los poemas se alojan en la sección I, II, III, IV, [VI], VII, X.

## (a) Soledad

En el exordio, Lorca sigue algunos puntos de la retórica clásica, como el *topos* de la “humilitas”, aunque para darles la vuelta, con un procedimiento análogo al de los prólogos del teatro coetáneo:

Siempre que hablo ante mucha gente me parece que me he equivocado de puerta. Unas manos amigas me han empujado y me encuentro aquí. La mitad de la gente va perdida entre telones, árboles pintados y fuentes de hojalata y, cuando creen encontrar su cuarto o círculo de tibio sol, se encuentran con un caimán que los traga o... con el público como yo en este momento. [...] He venido a [...] defenderme de este enorme dragón que tengo delante, que me puede comer con sus trescientos bostezos de sus trescientas cabezas defraudadas. (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.163).

Comparemos estas frases con el fragmento de teatro inconcluso titulado justamente *Dragón*, escrito en 1929, consistente en el prólogo de un “Director”:

Yo, como Director de escena, estoy cansado del teatro, y quiero que la vida [...] irrumpa en la escena [...]. Están ustedes sentados en sus butacas y vienen a divertirse. Muy bien. Han pagado su dinero, y es justo [...] pero el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro sin preocuparse en hacerles a ustedes las clásicas cosquillas.<sup>11</sup> (GARCÍA LORCA, 1997b, v.2, p.762).

Esa apelación al teatro como vida enlaza con la imagen vitalista de la poesía como lucha. “Y ésta es la lucha; porque yo quiero con vehemencia comunicarme con vosotros” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.163).

En la tradición retórica del exordio es típica la invocación de las Musas (AZAUSTRE; CASAS, 1997); aquí el lugar lo ocupa la invocación al duende: “[...] la única manera de que todos se enteren sin ayuda de inteligencia ni aparato crítico, salvando de modo instantáneo la difícil comprensión de la metáfora y cazando, con la misma velocidad que la voz, el diseño rítmico del poema” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.164). El duende<sup>12</sup>, probablemente de inspiración nietzscheana, se mueve entre las distintas charlas como vehículo de la poesía inspirada, en el ámbito de lo que García Lorca (1997b, v.3, p.1080) caracterizó como “mi nueva manera espiritualista”.

Entrando en materia, el primer gesto busca sustraer la lectura a la descripción exterior de la literatura de viajes y ceñir las palabras a la “reacción lírica” ante la ciudad (“No os voy a decir lo que es Nueva York por fuera”). A pesar de esa proclamación,

---

<sup>11</sup> Este prólogo deriva en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*, ya en 1933 y en *El sueño de la vida* [*Comedia sin título*] y se puede agrupar con un puñado de prólogos y advertencias estrechamente conectados: *Tragicomedia de don Cristóbal*, *Retablillo*, *Don Perlimplín*, solo del Pastor Bobo de *El Público*, cf. Gómez Torres (1995, p.25-53).

<sup>12</sup> Véase Maurer (2000) y García Lorca (1997b, v.3, p.150-162).

era inevitable que los primeros receptores se refiriesen al “río de libros descriptivos” que intentaba conjurar. En 1930 Pérez Ferrero le pregunta por Paul Morand (“Sólo lo rebosante de universalismo es lo que cazan sus ojos”), Duhamel (“va muy tarde a la ciudad de los rascacielos”), el conde de Keyserling (los negros son “los que tienen alma”)<sup>13</sup>; en 1933 Méndez Domínguez comienza su citado artículo nombrando a Federico García Sanchiz, a Paul Morand y a Albert Londres<sup>14</sup>. Y a pesar del comienzo rotundo y memorable de sus palabras: “Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia”, se pueden observar analogías o rastros de alguno de estos libros, como el de Morand (1957, p.160-161): “Nueva York es lo que serán el día de mañana todas las ciudades: geométrico. Simplificación de las líneas, de las ideas, de los sentimientos, reinado de lo directo [...]. La violencia de la ciudad está en su ritmo” o las observaciones de Le Corbusier (citado por Lorca en varias ocasiones) para quien la ciudad es “pura geometría” (MCMULLAN, 1996).

El ritmo, sin embargo, no nos alegra porque es síntoma de un “mecanismo de la vida social” de “esclavitud” generadora de “[...] aquella típica angustia vacía que hace perdonable, por evasión, hasta el crimen y el bandidaje” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.164)<sup>15</sup>. Las rectas de los rascacielos, en oposición a la “arquitectura espiritual” de las “aristas góticas” que “[...] manan del corazón de los viejos muertos enterrados [...] ascienden frías con una belleza sin raíces ni ansia final” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165). No es descabellado que Lorca se asomara a los libros de Waldo Frank sobre América y de Wilhelm Worringer sobre el estilo gótico, ambos publicados por *Revista de Occidente*, para armar esa oposición. Según Frank (1930, p.128), “[...] estos altos edificios del comercio son templos erigidos a los dioses americanos de la edad del instinto”. Para Worringer (1925, p.98), una catedral gótica nos sitúa ante

[...] un movimiento vertical petrificado, en el cual la ley de la gravedad parece anulada. [...] Mil fuerzas particulares nos hablan, sin dejar que nos demos cuenta de su materialidad, actuando como heraldos de una expresión inmaterial, de un movimiento irreprimido de ascensión.

En resumen, “aquel inmenso mundo no tiene raíz”. Para apoyar su aserto evoca al “vidente Edgar Poe”, quien “tuvo que abrazarse a lo misterioso y al hervor cordial de la embriaguez en aquel mundo” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165). Y es posible que recurriese a las notas biográficas de Baudelaire:

---

<sup>13</sup> Véase García Lorca (1997b, v.3, p.368-373).

<sup>14</sup> Véase, además, Maurer y Anderson (2013).

<sup>15</sup> A propósito de esta “angustia vacía”, Maurer y Anderson (2013, p.135) anotan que Alberti estrenó su “auto sacramental sin sacramento” *El hombre deshabitado* en febrero de 1931.

De todos los documentos, anécdotas y biografías que he leído he sacado la amarga convicción de que los Estados Unidos fueron para Poe una vasta prisión, que recorría con la agitación febril de un ser creado para respirar en un ambiente más aromal que el de aquella sociedad cretina y poderosa, de reyes mercachifles, buscadores de oro al claror pestilente del gas, y que su vida interior, su espiritualidad de poeta e incluso sus absurdidades de borracho, eran un esfuerzo perpetuo para librarse de esa atmósfera antipática. (GONZÁLEZ RUANO, 2008, p.195-196).

A partir de ahí, la primera acción del yo “[...] solo y errante” es evocar la infancia y huir del “inmenso ejército de ventanas” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165) mediante sendos poemas. Se ha observado que en el ámbito “inesperado y perturbador” de Nueva York, “Lorca vuelve problemáticamente a su nombre, como un sujeto sin experiencia en un mundo indiferenciado” (PITTARELLO, 1999, p.187).<sup>16</sup>

## **(b) Una sucesión de encuentros: con los negros**

“Pero hay que salir a la ciudad y hay que vencerla” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.165), dice, con una primera frase adversativa. “Y me lanzo a la calle<sup>17</sup> y me encuentro con los negros”. Frente al estereotipo de los “americanos rubios”, burgueses y calvinistas, el de los negros es ser “lo más *espiritual* y lo más delicado de aquel mundo”, y en el “barrio negro” hay “un temblor profundo de tierra que oxida las columnas de níquel” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.166).

En el libro del Conde de Keyserling (1931, p.41) Lorca pudo leer que “[...] el escenario norteamericano se halla en mucho mayor grado determinado por la tierra, como tal, que por el hombre” y que dado que la esfera de las emociones y sentimientos se halla íntimamente ligada a la tierra, los emigrantes renuncian a su alma hasta que no les brota una nueva en una nueva comunión con la tierra. Entre todos los colonos, el “hombre de color”,

[...] no encontrándose en situación material tan ventajosa para su explotación como estaba el colono blanco, ni pudiendo vivir una vida intelectual independiente de la tierra, a causa de su ausencia de dotes mentales [...] llegó a ser el único verdadero campesino de los colonizadores. Debido a ese hecho, pudo el negro dotarse de un alma auténtica y, estando altamente dotado desde

---

<sup>16</sup> Para un acercamiento general, véase Sánchez Trigueros (2013, p.21-74).

<sup>17</sup> “Y es que cuando el poeta, al fin, toma la decisión de bajar a la calle, contrae el compromiso, que ya sólo romper traicionando, de recoger y concretar todos los ecos, desde los más confusos a los más claros, para lanzarlos luego a voces allí donde se les reclame” (ALBERTI, 1988, p.519).

el punto de vista emocional, hasta pudo crearse un alma fuerte y poderosa. (KEYSERLING, 1931, p.41).

Más adelante el Conde sigue a C. G. Jung, a cuyo juicio la expresión de las emociones en los norteamericanos, su risa, su “movimiento de caderas”, su ingenuidad, su vivacidad, su locuacidad, su sociabilidad vienen de la “profunda influencia del negro” (KEYSERLING, 1931, p.57).

Lorca pudo hacerse con las conclusiones sin compartir necesariamente el racismo del “razonamiento” de Keyserling. En toda su poesía y también en *Poeta en Nueva York* el apego a la tierra es fundamental, pero también puede venir de textos más altos, como el *Zaratustra* de Nietzsche<sup>18</sup>, igual que la idea de la danza como expresión del sentimiento. Por otro lado, el contexto no es el de un “paraíso azul” ahistórico, como parecería desprenderse del poema “Norma y paraíso de los negros” que acaba de leer. Es el de una ciudad dentro de la ciudad (FABRE; OREM, 1971), con su historia viva: “Yo quería [...] subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.167). Ha conocido de primera mano el “Harlem del Renacimiento” (DAVIS, 2010) y lo lee en línea con la simpatía y el paternalismo de la “negrofilia” de las vanguardias europeas (STRAW, 2000), moduladas también en español por un Ramón Gómez de la Serna (1975, p.135): “Un negro con sombrero de copa es siempre un virrey o un emperador. Un blanco con sombrero de copa es un hombre que va a un entierro o a una boda”. Aunque la nota distintiva es asumir la voz de la protesta: “Protestaba, y una prueba de ello es esta oda al rey de Harlem” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168). Y nuevamente la complejidad necesaria de los poemas contrapesa y sobrepasa el nivel de los estereotipos.

### (c) Una sucesión de encuentros: con Wall Street

Si en Harlem todavía hay “vaho humano”, “[...] lo impresionante por frío y por cruel es Wall Street. Llega el oro en ríos de todas las partes de la tierra y la muerte llega con él” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168)<sup>19</sup>. Se siente la “ausencia” del espíritu

---

<sup>18</sup> “¡Yo os conjuro, hermanos míos, permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobrenaturales! Son envenenadores, lo sepan o no [...]. Ciertamente: mientras no os hagáis como niños pequeños no entraréis en aquel reino de los cielos. (Y Zaratustra señaló con las manos hacia arriba.). Mas nosotros no queremos entrar en modo alguno en el reino de los cielos: nos hemos hecho hombres, —y por eso queremos el reino de la tierra. La tierra ¡Mirad, yo os enseño el superhombre! El superhombre es el sentido de la tierra. Diga vuestra voluntad: ¿sea el superhombre el sentido de la tierra!” (NIETZSCHE, 1980, p.34, p.419).

<sup>19</sup> Alberti (1991, p.97) presenta Nueva York como “[...] la ciudad de hierro y los arcos voltaicos. Sus torres quisieran irrumpir en la gloria y derribar a los ángeles. Veo hombres que pasan con un fajo de oro en una mano y en la otra el revólver del crimen”.



y el mundo del cálculo. Estamos en la que Oswald Spengler (2007, p.129, p.589)<sup>20</sup> llamó “ciudad mundial”: “El coloso pétreo de la ciudad mundial señala el término del ciclo vital de toda gran cultura”, donde el “*pensamiento por bienes*” se ha trocado en “*pensamiento por dinero*” y “la abstracción *dinero* corresponde a la abstracción *número*”. La afirmación estereotipada de catolicismo frente al protestantismo deja su huella en el anacoluto: “Resultado perfecto de una moral protestante, que yo, como español típico, a Dios gracias, me crispaba los nervios” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168)<sup>21</sup>. El momento es el del *crack* de la bolsa de octubre de 1929 y es presentado como un despliegue de la muerte que lleva a Lorca a invocar al “gran padre Unamuno” y su “corral de muertos, entre pobres tapias/ hechos también de barro”<sup>22</sup>. El “cementerio de lugar castellano” plantado en medio de los rascacielos neoyorquinos despierta a los espectadores para que atiendan a la “Danza de la muerte” que va a leer<sup>23</sup>.

#### (d) Una sucesión de encuentros: con la masa

“Y la multitud” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169). Para dar noción de lo que es una masa neoyorquina acude a citar a los dos poetas centrales para la genealogía de *Poeta en Nueva York*, Whitman y Eliot. Walt Whitman (1912, p.72) “buscaba en ella soledades”, y en efecto dice en “Del canto de mí mismo”: “La alegría de la soledad entre las muchedumbres arbóreas/ de los bosques o en las apreturas multitudinarias de las calles”.

T. S. Eliot por su parte “estruja” la muchedumbre “como un limón, para sacar de ella ratas heridas, sombreros mojados y sombras fluviales” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169). Para la muchedumbre podemos recordar la imagen dantesca – literalmente– del Londres de 1922 en *Tierra baldía*: “Ciudad irreal,/ bajo la parda

---

<sup>20</sup> Su traducción por García Morente inauguró en 1923 la “Biblioteca de Ideas del siglo XX”, inspirada por Ortega.

<sup>21</sup> Según Waldo Frank (1930, p.114), John D. Rockefeller “Heredó de su madre la intacta piedad, la pureza personal, el deseo apasionado de disciplinar su cuerpo y su espíritu [...]. De su padre heredó Rockefeller la codicia del dinero, la osadía para ganarlo y la falta de escrúpulos en cuanto a los medios”.

<sup>22</sup> “Y yo que soy de un país donde, como dice el gran padre Unamuno, ‘sube por la noche la tierra al cielo’” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.168). El poema es “En un cementerio de lugar castellano”, publicado en 1922 en *Andanzas y visiones españolas*: “Después que lento el sol tomó ya tierra,/ y sube al cielo el páramo/ a la hora del recuerdo,/ al toque de oraciones y descanso/ la tosca cruz de piedra/ de tus tapias de barro/ queda como un guardián que nunca duerme,/ de la campiña el sueño vigilando” (GARCÍA LORCA apud MAURER; ANDERSON, 2013, p.141).

<sup>23</sup> Se trata de una “muerte verdaderamente muerta, sin ángeles ni *resurrexit*” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169), que en esos calificativos encierra alusiones literarias: “¡Ay Muerte! Muerta seas, muerta e malandante!” (*Libro de Buen Amor*, v.1520, cf. BLECUA, 1992); “la formidable Muerte estaba muerta” (“Poema heroico a Cristo resucitado” v. 96, cf. QUEVEDO, 1963) y musicales (“resurrexit”, de la *Misa en Si menor* de Bach).

niebla de un amanecer de invierno,/ la multitud fluía sobre el Puente de Londres,/ que nunca hubiera creído ser tantos los que la muerte arrebatará./ Llevaban todos los ojos clavados/ delante de sus pies y exhalaban suspiros [...]” (ELIOT apud MAURER; ANDERSON, 2013, p.141), o como anotan Maurer y Anderson (2013, p.141), la parte tercera, cuando Eliot se refiere al río Támesis: “El río no arrastra botellas vacías, papeles de sandwiches,/ Pañuelos de seda, cajas de cartón, colillas de cigarros/ u otros testimonios de noches estivales”<sup>24</sup> y Lorca a la feria de Coney Island, donde un millón de personas “[...] beben, gritan, comen, se revuelcan y dejan el mar lleno de periódicos y las calles abarrotadas de latas, de cigarros apagados, de mordiscos, de zapatos sin tacón” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.169).

### (e) Salida al campo

Cambio total de escenario. El poeta se traslada al campo: “lago verde, paisaje de abetos” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.170). Si en el plano de las relaciones con la experiencia funde dos estancias distintas<sup>25</sup> y son auténticos la niña Mary y el niño Stanton y las extravagantes y encantadoras señoritas Tyler y aunque “en aquel ambiente, naturalmente, mi poesía tomó el tono del bosque”, lo que más llama la atención es la ruptura con la previsible tradición amable del campo como *locus amoenus* al plantar la muerte en esa Arcadia<sup>26</sup>. Sostiene que la niña Mary se ahogó en un pozo y recuerda “[...] aquella otra niña granadina que vi yo sacar del aljibe, las manecitas enredadas en los garfios y la cabeza golpeando contra las paredes”; las funde en un poema dominado trágicamente por el “agua parada que no desemboca nunca” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.171). Desde Wordsworth a Rilke, en el niño muerto se encarna el destino de todo poeta futuro, quien llevará dentro de sí un niño muerto y por tanto inmortal<sup>27</sup>; en todo caso estalla toda perspectiva idílica. Solo en un segundo momento la cita de un “espléndido verso de Garcilaso” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.171) –“Nuestro ganado pace. El viento espira” (Égloga II, v. 1146)– recupera la ambientación pastoril: “Y nació este poema doble del lago de Eden Mills”<sup>28</sup>. Ahora ese Edén se vuelve contrapunto irónico en el poema donde más se profundiza en las contradicciones de la identidad propia.

<sup>24</sup> Véase también Sibbald y Young (1994).

<sup>25</sup> Las visitas a Philip Cummings (Eden Mills, Vermont) y a Amelia y Ángel del Río (Bushnesville, New York) en agosto y septiembre de 1929 (MAURER; ANDERSON, 2013, p.142).

<sup>26</sup> Véase Bodei (2008).

<sup>27</sup> Véase Ferrucci (1983).

<sup>28</sup> Véase Aguilar Álvarez-Bay (2004).

## (f) Regreso a la ciudad

Después... otra vez el ritmo frenético de Nueva York. Pero ya no me sorprende, conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social y la denuncio. Y la denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre. (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.172).

## (g) Coda: salida hacia Cuba

En la coda, ya en el barco hacia las Antillas, un cielo “como la terrible mujerona azul de Picasso, corre con los brazos abiertos a lo largo del mar”<sup>29</sup> se traga los rascacielos, pero ahora la arquitectura de la ciudad se asimila a lo sublime, algo que “llega a conmover como un espectáculo natural de montaña o desierto”, y la despedida de Nueva York le deja “sentimiento” y “admiración profunda” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.172), preludio de un último quiebro: “¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?” (GARCÍA LORCA, 1997b, v.3, p.173).

Ahora despliega una retórica de la reconciliación con lo “latino” (“comienzan a llegar palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española”) en estrecho diálogo con Rubén Darío. La voluntariosa idea de unos “negros sin drama” acentúa el contraste con los negros que luchan con “un mundo contrario” en Harlem y en la primera parte de la conferencia. La lectura termina con el “Son de negros en Cuba”, un poema construido a partir del poder evocador de los nombres y de la memoria poética, en concreto de Lope de Vega, y no menos problemático que los otros respecto del contexto que le presta la charla. El poema ha recibido distintas interpretaciones. Para Cabrera Infante representa la llegada a la luz tras del viaje por las tinieblas; para Ángel del Río, la recuperación de “su voz de antaño”. Sin embargo, después del “Poema doble del lago Eden” no cabe la recuperación de una voz, sino más bien el deseo renovado de insertarse en el mundo sin temor y sin vergüenza<sup>30</sup>.

SORIA OLMEDO, A. Between letters and poems: Garcia Lorca’s lecture on Poet in New York. *Revista de Letras*, São Paulo, v.54, n.2, p.31-47, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *The recent integration of the so called Bergamín manuscript into the textual philology of Poeta en Nueva York has closed a long debate and allows a new reading of the contemporary talk Nueva York en un poeta, which follows the rhetorical*

<sup>29</sup> *Dos mujeres corriendo en la playa*, 1922. Museo Picasso (París), cf. Richardson (2007, p.217).

<sup>30</sup> Como sostiene Marie Laffranque, cf. además Soria Olmedo (2013a).

*disposition of the text, hence its relationship with drama, emphasizes the intertextual aspects, hence the relationship between narrative and poems, and accounts for the reception of the performance, hence the relationship with different audiences.*

- **KEYWORDS:** *Poet in New York. Performance. Narrative. Poems.*

## Referencias

AGUILAR ÁLVAREZ-BAY, T. Edición crítica de Poema doble del lago Edem de Federico García Lorca. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, Mexico, v.52, n.1, p.45-77, 2004.

ALBERTI, R. **Obras completas:** poesía 1920-1938. Edición, introducción, bibliografía y notas de Luis García Montero. Madrid: Aguilar, 1988. Tomo1.

\_\_\_\_\_. **El hombre deshabitado.** Sevilla: Alfar, 1991.

ANDERSON, A. A. The evolution of García Lorca's poetic projects 1929-1936 and the textual status of Poeta en Nueva York. **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v.60, n.3, p.221-246, 1983.

AZAUSTRE, A.; CASAS, J. **Manual de retórica española.** Barcelona: Ariel, 1997.

BACK Tomorrow: Federico García Lorca Poet in New York. **The New York Public Library**, New York, 5 abril-20 julio 2013.

BLECUA, A. (Ed.). **Libro de buen amor.** Madrid: Cátedra, 1992.

BODEI, R. **Paesaggi sublimi:** gli uomini davanti alla natura selvaggia. Milán: Bompiani, 2008.

BOU, E. In transit: exploring travelogues. In: \_\_\_\_\_. **Invention of space:** city, travel and literature. Frankfurt: Vervuert, 2012. p.167-182.

DAVIS, T. African American literary movements. In: PATELL, C. R. K.; WATERMAN, B. (Ed.). **The Cambridge Companion to the Literature of New York.** Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p.160-188.

DENNIS, N. **Diablo mundo:** los intelectuales y la República: antología. Madrid: Fundamentos, 1983.

DUPONT, F. **La invención de la literatura.** Madrid: Debate, 2001.

FABRE, M.; OREM, P. **Harlem, ville noire.** Paris: Armand Colin, 1971.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. **García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia.** Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.

FERRUCCI, F. Una mitología romántica: el fanciullo morto. **Intersezioni**, Bologna, v.3, n.1, p.57-75, 1983.

FRANK, W. **Primer mensaje a la América hispana.** Madrid: Revista de Occidente, 1930.

GARCÍA LORCA, F. **Poeta en Nueva York / Tierra y luna.** Edición de Eutimio Martín. Barcelona: Ariel, 1981.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos neoyorquinos:** Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas. Edición de Mario Hernández. Madrid: Tabapress: Fundación Federico García Lorca, 1990.

GARCÍA LORCA, F. **Epistolario completo.** Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Obras completas.** Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997b. 4v.

\_\_\_\_\_. **Poeta en Nueva York.** Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Poet in New York.** Translated from the Spanish by Greg Simon and Steven F. White. Edited and with introduction and notes by Christopher Maurer. Newly revised and expanded bilingual edition. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013b.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. **Ismos.** Madrid: Guadarrama, 1975.

GÓMEZ TORRES, A. M. **Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca.** Málaga: Arguval, 1995.

GONZÁLEZ RUANO, C. **Baudelaire.** Barcelona: Planeta, 2008.

GUILLÉN, C. **Múltiples moradas:** ensayo de literatura comparada. Barcelona: Tusquets, 1998.

KEYSERLING, H. de, Conde. **Norteamérica libertada.** Trad. Ricardo Baeza y José Pérez Bances. Madrid: Espasa, 1931.

LA SERNA, V. de. El poeta en Nueva York: conferencia y lectura de versos por Federico García Lorca en la Residencia. **El Sol**, Madrid, p.8, 17 marzo 1932.

LAFFRANQUE, M. **Les idées esthétiques de Federico García Lorca**. París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

\_\_\_\_\_. Compte rendu: Federico García Lorca, Poeta en Nueva York, **Bulletin Hispanique**, Barcelona, v.71, n.3, p.646-648, p.1969.

\_\_\_\_\_. À propos de Jacques Comincioli. **Bulletin Hispanique**, Barcelona, v74, n.3/4, p.548-559, 1972.

\_\_\_\_\_. Una cadena de solidaridad: Federico, conferenciante. **Trece de Nieve**, Madrid, n.1/2, p.132-140, 1976.

\_\_\_\_\_. Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca. In: GIL, I. M. (Ed.). **Federico García Lorca: el escritor y la crítica**. Madrid: Taurus, 1980. p.421-469.

MARINA, J. A.; RODRÍGUEZ DE CASTRO, M. T. **La conspiración de las lectoras**. Barcelona: Anagrama, 2009.

MAURER, C. Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana: 1929-1930. **Poesía: revista ilustrada de información poética**, Madrid, n. 23/24, 1986.

\_\_\_\_\_. **Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo**. Granada: Comares, 2000.

MAURER, C.; ANDERSON, A. A. **Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: cartas y recuerdos**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.

MCMULLAN, T. Federico García Lorca's Poeta en Nueva York and The City of Tomorrow. **Bulletin of Spanish Studies**, Liverpool, v.73, n.1, p.65-79, 1996.

MORAND, P. **Nueva York**. Madrid: Espasa-Calpe, 1957.

MORLA LYNCH, C. **En España con Federico García Lorca: páginas de un diario íntimo, 1928-1936**. Prólogo de Sergio Macías Brevis. Sevilla: Renacimiento, 2008.

NIETZSCHE, F. **Así habló Zaratustra**. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1980.

OCAMPO, V. **Testimonios**. Madrid: Revista de Occidente, 1935.

PITTARELLO, E. Nueva York en un poeta: Federico García Lorca y el límite de la autorrepresentación. In: DOLFI, L. (Ed.). **Federico García Lorca e il suo tempo**. Roma, Bulzoni, 1999. p.185-206.

QUEVEDO, F. de. **Obras completas I**: poesía original. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.

RICHARDSON, J. **A life of Picasso II**: the triumphant years 1917-1932. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2007.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. **El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

SIBBALD, K. M.; YOUNG, H. (Ed.). **T. S. Eliot and Hispanic modernity**: 1924-1993. Denver: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1994.

SORIA Y ESPINOSA, A. **Labrador del aire**, Madrid: Turner, 1983.

SORIA OLMEDO, A. Cuba en un poema de Federico García Lorca. **ALEC**, Boulder, v.38, n.1-2, p.441-459, 2013a.

\_\_\_\_\_. Una exposición y un festival: Back tomorrow/Volveré mañana. Federico García Lorca, Poeta en Nueva York. **Ínsula**, Madrid, n.803, p.2-6, 2013b.

SORIA ORTEGA, A. **El Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo**. Ed. facsímil, estudio preliminar por Francis Cerdan, 1950. Granada: Universidad de Granada, 1991.

SPENGLER, O. **La decadencia de occidente**. Trad. García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

STRAW, P. A. **Negrophilia, avant-garde Paris and black culture in the 1920's**. Londres: Thames & Hudson, 2000.

VÁZQUEZ RAMIL, R. **Mujeres y educación en la España contemporánea**: la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid. Madrid: Akal, 2012.

WHITMAN, W. **Poemas**. Versión de Armando Vasseur. Valencia: Sempere, 1912.

WORRINGER, W. **La esencia del estilo gótico**. Trad. M. García Morente. Madrid: Revista de Occidente, 1925.





# LAS VÉRTEBRAS DE LA CENSURA: *AMOR DE DON PERLIMPLÍN*, UNA ALELUYA ERÓTICA LORQUIANA\*

Claudio CASTRO FILHO\*

- **RESUMEN:** Finalizada en 1929 para la puesta en escena de Cipriano Rivas Cherif en el grupo independiente El Caracol, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es una obra puntera en la investigación de Federico García Lorca sobre la idea de un “teatro puro”. Planteando los límites entre tradición y vanguardia, o entre el cuerpo del actor y el cuerpo artificial del teatro de títeres, la obra se constituye como un lugar poético hacia donde convergen múltiples referentes estéticos, como los influjos del *Fausto* de Goethe o la mitología clásica, filtrada desde una mirada gongorina. Además, *Amor de don Perlimplín* se sitúa en un momento histórico en el cual las visiones sobre género y sexualidad pasaban por una profunda revisión en las reflexiones sociológicas en España. En este panorama, sobresale la idea de “nación invertebrada”, de Ortega y Gasset, cuyo trasfondo radica en una desintegración de la hombría en cuanto ideal civilizador. El presente artículo busca relacionar la investigación poética de Lorca (radicada en el tema del deseo) con el contexto del debate cultural en la España de los años veinte y treinta, destacando los episodios de censura que la pieza de 1929 tuvo que afrontar.
- **PALABRAS CLAVE:** “Teatro puro” de Federico García Lorca. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. *Fausto* de Goethe. Censura. Crisis de lo masculino. Ortega y Gasset.

---

\* Este estudio forma parte del proyecto de investigación postdoctoral *Nueva manera espiritualista: recepción de la lírica clásica en la obra tardía de Federico García Lorca*, financiado por el gobierno de Portugal y la Unión Europea a través de la FCT (Fundación para la Ciencia y la Tecnología) e del POPH (Programa Operacional Potencial Humano).

\*\* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura. Granada, España – 18071; UC – Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Coimbra, Portugal - 3004-530. claudio.castro.filho@hotmail.com

Artigo recebido em 20/09/2014 e aprovado em 31/10/2014.

El dato que mejor define la peculiaridad de una raza es el perfil de los modelos que elige, como nada revela mejor la radical condición de un hombre que los tipos femeninos de que es capaz de enamorarse. En la elección de la amada, hacemos, sin saberlo, nuestra más verídica confesión.  
(ORTEGA Y GASSET, 1972, p.124).

### ***Amor de don Perlimplín y la búsqueda lorquiana de un “teatro puro”***

Lejos del éxito de las tragedias andaluzas o del vanguardismo de las comedias irrepresentables, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es uno de los textos más particulares del teatro de Federico García Lorca. Radicado en el tema, recurrente en la tradición cómica, del marido viejo engañado por la esposa joven, se puede relacionar esta obra de 1929 con *La zapatera prodigiosa*, en el sentido de que ambas plantean los límites entre el teatro de muñecos y el teatro para actores. Por consiguiente, la naturaleza y la artificialidad del cuerpo teatral forman parte de una investigación llevada a cabo por Lorca por lo menos desde 1922 (fecha de los primeros bocetos de las obras en cuestión) y alcanzará su madurez (literaria y escénica) a finales de los años veinte, cuando cobra fuerza su búsqueda de un “teatro puro” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.415).

La idea de pureza, en el caso del Lorca de la madurez, enmarca tanto el teatro como la poesía y tendrá que ver con el vuelco de su obra a partir de 1928, cuando arranca, según sus propias palabras, una “nueva manera espiritualista” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.1080). Contradictoriamente, lo puro, en este caso, admite toda clase de contaminaciones: en él, cabe el formalismo fenomenológico propuesto por la Generación del 27 (SORIA OLMEDO, 2009) y, asimismo, la idea del experimentalismo vanguardista como regreso a lo esencial del arte: “[...] se considera que forzar el lenguaje, transgredir los límites aceptados por la tradición puede ser una manera, tal vez la única, de restituir la *esencia* de la poesía, su verdad originaria” (ALONSO VALERO, 2008, p.17).

Esta búsqueda de nuevas formas estéticas conlleva por lo tanto la incorporación del títere tradicional andaluz a una perspectiva moderna, investigación que Lorca arranca en una fase todavía temprana de su producción teatral y en la cual sobresale el espectáculo granadino hecho en colaboración con Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz en 1923: *El retablo de maese Pedro* (MARTÍNEZ, 2013). El manejo por Lorca de códigos teatrales que permitiesen, a semejanza de Valle-Inclán (LAVAUD; LAVAUD, 1992), el diálogo entre tradición y vanguardia en el contexto de las marionetas queda patente por ejemplo en textos como la farsa guiñolesca *Tragicomedia de don*

*Cristóbal y la señá Rosita*. Sin embargo, se puede decir que, a partir de la nueva manera espiritualista, la investigación sobre el lenguaje teatral de los muñecos alcanza un nuevo escalón de complejidad.

Si es verdad que *Amor de don Perlimplín* profundiza la experimentación lorquiana alrededor de lo “farsesco” y de la artificialidad del cuerpo escénico, también lo es que las técnicas expresivas empleadas en la “aleluya erótica” de 1929 proponen un derrumbe de las convenciones que distinguen el teatro humano del de títeres. La dimensión poética que emana de lo teatral —es decir, lo que va más allá de lo literario y que solo se concretará en la escena— conforma el eje central de la investigación de Lorca sobre la naturaleza del cuerpo del actor. En la búsqueda de lo puro, “[...] el teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p 330).

Don Perlimplín es un señor soltero que, a los cincuenta años, encarna el arquetipo del mayor avaro, con tintes de bufón. A Marcolfa, su criada también arquetípica (emparentada con las amas de leche y llaves de la tradición tragicómica occidental), le preocupa el futuro de su señor, condenado a la soledad cuando ella ya no esté allí. Ejerciendo funciones de alcahueta, Marcolfa persuade a Perlimplín para que le proponga matrimonio a Belisa, joven y bella vecina a quien, por razones económicas, le convendría dicha unión. Como suele pasar en la dramaturgia de Lorca, el argumento de la obra de 1929 es relativamente sencillo e inspirado en fuentes que remontan a la tradición clásica. La opción por el desarrollo de un tema (más que de un argumento) que estructure el drama es recurrente en las obras teatrales de Lorca y forma parte de un proyecto consciente.

Años después de la escritura de la obra que aquí nos ocupa, el poeta habla de la centralidad del tema en su proceso de composición teatral. Se trata de una entrevista a Joan Tomàs a propósito del estreno de *Yerma* en Barcelona en la que Lorca destaca que la obra no tiene argumento, sino que desarrolla, desde un tema, el carácter de su protagonista: “Fíjese que digo ‘tema’. Repito que *Yerma* no tiene argumento algún” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.582). Aunque la contundente afirmación de Lorca nos suene exagerada si tenemos en cuenta el sentido general de la acción dramática en su teatro, su negación de la centralidad del argumento sí nos permite visualizar que, en su drama, muchas veces lo filosófico habla más alto que lo dramático propiamente dicho. Desde este punto de vista, nos preguntamos en qué capas temáticas y de sentido radica *Amor de don Perlimplín*. Está en marcha, desde luego, la investigación poética de Lorca alrededor del cuerpo —es decir, “los huesos, la sangre”— en cuanto motivo trágico, en la cual se reconocen por ejemplo las huellas de Nietzsche y Unamuno.

## Modernas mitologías de lo masculino: Fausto y Don Perlimplín

Miguel García-Posada (2004) comprende *Amor de don Perlimplín* como una relectura lorquiana del mito de Fausto, muy concretamente de la versión de Goethe. “Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.243), confiesa Perlimplín ya en el cuadro primero de la obra. Hay que convenir en que Perlimplín y Fausto coinciden en la edad de medio siglo y en la comprensión de la existencia según la dualidad conocimiento *versus* amor. Heredero de la escolástica medieval, el conocimiento se presenta, en ambas obras, plasmado en los libros y en el escenario del gabinete pequeño burgués, signo de la abnegación de la vida práctica y sensual.

El amor, por su parte, conlleva la existencia empírica y es aquí, tal vez, donde Lorca profundiza la matriz goetheana, aunque sin alejarse de ella por completo: sí, en la primera parte del *Fausto* de Goethe, la *Gretchentragödie* redundará en la imagen del amor como pérdida del yo y de cualquier esperanza de redención (redención esta que se recuperará, en la segunda parte, con la figura de Elena), en *Don Perlimplín* el desenlace trágico confiere a la muerte una simbología inmanente. El amor platónico que mueve al héroe lorquiano resulta aniquilado ante la prerrogativa vital de la experiencia amorosa en Lorca, es decir, el hecho de que el amor está radicado en el cuerpo en cuanto residencia misma del deseo.

Aunque con detenernos en el tema del *Fausto* como fuente nos arriesguemos a una reducción de lo que hay de particular en *Don Perlimplín*, no se puede menospreciar el influjo de la poética de Goethe en la obra de Lorca. No queda duda: Lorca leyó el *Fausto* de Goethe, aunque tampoco lo contrario nos impediría una aproximación teórica entre los dos poetas. Pero de hecho encontramos en su biblioteca personal (hoy catalogada en la Fundación Federico García Lorca) una edición del *Fausto* traducida al castellano por J. RoviraltaBorrel y publicada en Barcelona en 1920. Además, en los dos volúmenes de la edición catalana se notan los apuntes de lectura a lápiz o pluma y en ellos se reconoce la grafía de Lorca, por ejemplo en el episodio del “Gabinete de estudio” de la primera parte, cuando Fausto y Mefistófeles firman su pacto de sangre. “Una pequeña hoja cualquiera es buena para el caso. Firmarás con una gotita de tu sangre” (GOETHE, 2014, p.96), propone Mefisto a Fausto, en una escena que revela el fuerte vínculo sacrificial que enmarcará, desde ahí, toda la acción dramática de la tragedia.

En un estudio sobre *El público* (obra fechada en 1930), Rafael Martínez Nadal (1974) identifica el *Fausto* de Goethe como una de las fuentes de la imagen de las madres terribles en la literatura de Lorca, lo que nos hace sospechar que las lecturas de la obra del bardo germánico tendrán especial relieve en el Lorca de la “nueva manera espiritualista”, es decir, en su producción de acento más vanguardista de finales de los años veinte y comienzos de los treinta. Soria Olmedo (2004) localiza una de estas

imágenes que relacionan la figura materna a una especie de potencia de oscuridad en una de las lecciones mefistofélicas de la segunda parte de *Fausto*: “Mal de mi grado descubro el sublime misterio. Hay unas diosas augustas que reinan en la soledad. En torno de ellas no hay espacio y menos aún tiempo. Hablar de ellas es un trabajo. Son las madres” (GOETHE, 2014, p.296).

Son incontables los puntos de convergencia que nos hacen confirmar la presencia de Goethe en la escritura lorquiana, incluso más allá del *Fausto*. Soria Olmedo (2004) añade que la balada “*Der Erlkönig*”, compuesta por Goethe en 1782 y muy difundida en la versión musical de Schubert, se une a las fuentes desde las cuales Lorca construirá algunas de sus imágenes trágicas de la luna. Una mirada transversal hacia el contexto literario español de aquellos años nos devuelve a la tendencia de Goethe como autor de amplia circulación en el debate intelectual de la primera mitad del siglo XX, como lo comprobarán los ensayos *Sobre el paganismo de Goethe*, compuesto por Unamuno (1966) en 1915, y *Goethe desde dentro*, de Ortega y Gasset (1949), publicado en 1932 en la *Revista de Occidente*.

En el tema que aquí nos ocupa, importa destacar la dimensión sacrificial de la sangre derramada, patente en Goethe, y que forma parte del cariz trágico asumido en *Don Perlimplín* a partir del momento en que el protagonista vive la *anagnorisis* (la revelación, el descubrimiento) de su pasión por Belisa. Desde ahí, Perlimplín probará una construcción platónica de la existencia amorosa: se convierte en un amante ideal de su esposa, se disfraza bajo una capa roja y le hace la corte a través de cartas eróticas –muy a la manera de *Cyrano de Bergerac* (HEMPEL, 2000)– y apariciones en el jardín. Y no será por casualidad que este jardín forma parte del título: la dimensión simbólica del espacio exterior encarna la idealización romántica con la cual Perlimplín experimenta el amor –sentimiento ubicado, en su cosmología personal, en una espacialidad ajena, nocturna y misteriosa—.

Muchas son las réplicas del jardín de Perlimplín en la obra de Lorca, como muchas son las fuentes lorquianas de dicho imaginario. La inspiración del bosque shakespeareano de *Sueño de una noche de verano* aparece no solamente en *Amor de don Perlimplín*, sino en las diversas escenas situadas en un plan de simbolismo nocturno en el teatro de Lorca, como en la del bosque del acto tercero de *Así que pasen cinco años* (obra fechada en 1931) o la del bosque donde se consuma la tragedia en *Bodas de sangre* (concluida en 1933), nuevamente en el acto tercero. En un plano más doméstico, podríamos considerar también el invernadero granadino que sirve de metáfora a las penas amorosas de Rosita, en *Doña Rosita la soltera* (pieza de 1934). El balcón de la Julieta de Shakespeare y su sentido lunar ligado a la oscuridad del deseo también quedarán patentes como fuente de la mirada lorquiana: ahí hallaremos el balcón por donde suben los amantes de Belisa o el amante de la Novia en *Así que pasen*.

Son incontables los influjos isabelinos en el teatro y la poesía de Lorca; así lo comprueban estudios consistentes como el de Silvia Adani (1999), entre otros. Pero si el tema es *Amor de don Perlimplín*, el romanticismo del espacio que sirve de escenario a la verdadera leyenda amorosa imaginada por el héroe lorquiano también toma por referente el “Jardín de Marta”, episodio de la primera parte del *Fausto* en el cual los dos amantes –Faust y Gretchen– proyectan sus anhelos de consumación pasional. Al final, si es verdad que el teatro de Lorca es un teatro esencialmente femenino, también es verdad que Perlimplín sobresale en la dramaturgia lorquiana como un personaje que nos hace reflexionar sobre la construcción y la crisis de los tópicos masculinos (la hombría, lo fálico, etc.) en Occidente, de ahí su espejismo con Fausto y la mitología de la masculinidad que conlleva el héroe de Goethe.

Fausto, el científico ajeno a la realidad de los sentidos, encarna como nadie el arquetipo del hombre moderno: su mirada está radicada en los valores de la Ilustración, del antropocentrismo y de la muerte de Dios que, poco después, la confirmará Nietzsche. Pero su afirmación de una nueva concepción del hombre implica ya, en contrapartida, una crisis de lo masculino. El ideario romántico del cual, al fin y al cabo, Fausto y también Perlimplín forman parte polariza racionalidad y sentimentalidad, llevando a un hombre cuya masculinidad presupone la negación, con tintes platónicos, del cuerpo y del deseo en cuanto terreno de la libre expresión del yo.

A Perlimplín le sorprende, tras la boda con Belisa, que se haya enamorado de la esposa. Sin embargo, no queda espacio, en su mirada amorosa, para la consumación erótica. Su vejez contrasta con una especie de eterna infancia en las cosas del amor, hasta tal punto que su criada le recuerda: “Con cincuenta años ya no se es un niño” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.242). Se anticipa, en Perlimplín, la debilidad de lo masculino que Lorca profundizará en futuros héroes de su teatro, como el Director de *El público*, el Joven de *Así que pasen cinco años* o el Juan de *Yerma*, todos ellos incompatibles con la función heteronormativa del varón procreador. En el cuadro segundo, leemos:

BELISA. (*Intrigada.*) Pero ¿y las otras mujeres?

PERLIMPLÍN. ¿Qué mujeres?

BELISA. Las que tú conociste antes.

PERLIMPLÍN. Pero ¿hay otras mujeres?

(GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.249).

La inhabilidad ante el cuerpo femenino y sus misterios concreta el propio error trágico del héroe lorquiano. En un teatro marcado por la colisión entre el hombre y el tiempo, la descendencia constituye la única posibilidad de perpetuación del yo en el futuro –o, según Unamuno (2005, p.106), “un principio de continuidad en el

tiempo”–, aspecto filosófico recurrente en el drama lorquiano. El simbolismo con que Lorca clausurará el primer cuadro es explícito y cristalino: “Aparece don Perlimplín en la cama [con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza]” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.251). Los cuernos con los cuales despierta Perlimplín concretan, cómicamente, la conducta adúltera de Belisa: “La noche de la boda entraron cinco personas por los balcones. Cinco. Representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo con su barba, el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano” (GARCÍA LORCA, 1997, v.3, p.254).

En una especie de contrapartida a la crisis de la virilidad plasmada en la figura de Perlimplín, Belisa afirma lo femenino como una potencia diametralmente contraria, donde no hay excusas para platonismos, sino el imperativo del cuerpo como gran razón: “¡Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.248). Como concluimos respecto a las figuras masculinas, también Belisa corresponde al mismo arquetipo de “la mujer con voluntad” (GANIVET, 1996, p.161) que Lorca desarrollará en obras futuras; sus palabras nos dejan adivinar los caracteres de Julieta, en *El público*, de la(s) Novia(s) de *Así que pasen y Bodas de sangre*, de Yerma, en la obra homónima de 1934, y de Adela, en *La casa de Bernarda Alba*, terminada pocos meses antes de la desaparición del autor en 1936.

## La dimensión arquetípica de un “yo” inconcluso

La polarización entre lo masculino y lo femenino, –es decir, el alma y el cuerpo–, como dos universos incompatibles reitera lo incompleto que mueve la existencia de los personajes lorquianos. *Amor de don Perlimplín* anticipa, por tanto, la fragmentación del yo, o su multiplicación en incontables máscaras, que el autor profundizará, poco después, en obras de su teatro imposible, muy concretamente en *El público* y *Así que pasen cinco años*. Por un lado, la irreductibilidad del uno al otro radicada en la relación de Perlimplín y Belisa encuentra precedentes, por lo menos desde el siglo XVIII, en la subjetividad romántica. En este sentido, la incompatibilidad de la pareja lorquiana mantiene relaciones de espejismo con la propia incompatibilidad de Faust y Gretchen en el clásico de Goethe. Por otro, en lo que respecta al desarrollo de una poética de fragmentación del yo, lo incompatible de los héroes lorquianos en esta obra de 1929 pone en marcha su concepción vanguardista del personaje teatral en cuanto ente ficcional, es decir, en cuanto sujeto inconcluso. Se puede decir que la deconstrucción llevada a cabo por las vanguardias teatrales a comienzos del siglo XX se ubica a medio camino entre la autonomía del arte reclamada desde la teoría de la *cuarta pared*–y que Abirached (2011) remite

no a las puestas en escena de Antoine, sino a los escritos teatrales de Diderot– y las perspectivas posdramáticas de la escena contemporánea.

Asimismo, este proceso de fragmentación subjetiva presupone un movimiento de multiplicación, con el cual el personaje se desdoblará en distintas máscaras, sin que ninguna de ellas configure un eje individual. El yo se presenta continuamente sometido a lo inconcluso y su verdad última se encuentra justo en la búsqueda intermitente de un nuevo enmascaramiento (GRANDE ROSALES, 2005). En el caso de *Perlimplín*, la búsqueda de una segunda capa personal, concretada en el disfraz que le permitirá conquistar el amor de Belisa, confirma el despliegue de la personalidad como condición de posibilidad de su existencia amorosa. De ahí que el supuesto amante configure un yo armónico en todo contrario al aspecto avaro y anciano del marido: “Te puedo decir que su belleza me deslumbró. Jamás he visto un hombre en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.256).

Estas últimas palabras son del propio *Perlimplín*, refiriéndose al amante imaginario que él mismo ha inventado para su esposa; es decir, *Perlimplín* define, en su reflexión, a su doble. Que no quepa duda: estamos ante un personaje que profundiza la mitología del hombre occidental y al tiempo la moderna crisis de la masculinidad. En tal contexto, *Perlimplín* congrega en sus múltiples facetas diversos mitos de lo masculino que flotan en nuestra consciencia colectiva. El encanto que le produce su propia belleza imaginada (y que implicará su trágica muerte) nos remite, de inmediato, al mito de Narciso. Según la versión de Ovidio (2004), Narciso se inclina sobre la fuente para calmar la sed, *Metamorphoses*, vv. 339-510).

La fuente lorquiana sí remite a la matriz ovidiana, pero también a un referente indirecto, es decir, a la presencia de Narciso en la poesía de Góngora (ARSÉNTIEVA, 2006). Recordemos que la imagen de la sed comparece en las palabras de Belisa justamente para describir su inagotable afán amoroso. Además, esta relación metafórica entre el espejo de agua y la muerte se desarrolla, en la poesía de Lorca, muy a partir de los simbolismos rituales de la herencia árabe en el imaginario andaluz (ARSÉNTIEVA, 2006). De todos modos, no por casualidad el mito ovidiano forma parte de las *Metamorfosis: Amor de don Perlimplín* es, desde luego, una obra metamórfica, donde las concepciones de lo masculino y lo femenino, igual que las concepciones de farsa y tragedia, se presentan en un constante juego de transformación.

## **Afirmación erótica versus crisis de la hombría: la censura y el escándalo**

Aunque la experimentación de Lorca radica en bases profundamente estéticas, hay que convenir en que su afán renovador de la escena modernista española no se



disocia de una reflexión moral que, en un plan sociológico, choca con las concepciones y expectativas de su público burgués. Aunque se tome como anecdótico, es importante recordar el episodio del estreno de *Don Perlimplín* por la compañía de Pura Ucelay en 1933 en el Teatro Español de Madrid: nada menos que Gregorio Marañón, el primero en la fila de los humanistas liberales, se levantó de su butaca, supuestamente escandalizado con la visión altamente erótica de la heroína lorquiana y, en contrapartida, con la debilidad varonil de Perlimplín. Quizás Marcolfa, por la propia naturaleza de su función dramática de criada, sea quien mejor describe los tintes de escándalo que catapultó la obra: “Pero, ¿cómo es posible! Don Perlimplín, ¿cómo es posible? ¿Que usted mismo fomente en su mujer el peor de los pecados!” (GARCÍA LORCA, 1997, v.2, p.259). El adulterio femenino, en *Amor de don Perlimplín*, no solo está consentido por el varón, sino que es él quien lo articula y fomenta. Perlimplín es, por lo tanto, un macho invertebrado.

La anécdota del estreno en el 33 nos remite, por supuesto, al tema de la censura al teatro de Federico García Lorca. Pese al hecho de su éxito como autor teatral a partir del estreno de *Mariana Pineda* por Margarita Xirgu en 1927, nunca se le han quitado la etiqueta de “poeta maldito” (UMBRAL, 1975) —y con ello no nos referimos exclusivamente al embargo de su obra a lo largo del franquismo—. Tal vez el episodio más emblemático de las crispaciones entre la creación teatral de Lorca y su recepción haya sido la suspensión de la representación de *La vida es sueño* de Calderón por la compañía La Barraca en la iglesia de San Juan de Duero, en Soria, el 15 de julio de 1932. El espectáculo, dirigido por Lorca y cuya estética escénica anticipaba muchos de los experimentos surrealistas y expresionistas que en aquel entonces el poeta llevaba a cabo también en su dramaturgia (concretamente en el ciclo de las comedias irrepresentables), no agradó ni a griegos ni a troyanos. La función fue atacada por estudiantes conservadores, disconformes con que un grupo republicano profanase un clásico religioso, pero atacado también por obreros anarquistas, a quienes les pareció un sinsentido que el mismo grupo se presentase con un repertorio de todo menos laico (PLAZA CHILLÓN, 2001).

Hasta aquí hemos hablado de las tensiones surgidas desde el propio tejido social español en los años que antecedieron a la guerra civil y que nos dicen mucho sobre la función social del teatro en la España moderna. Pero cuando nos acercamos al caso de *Don Perlimplín*, hay que considerar también los mecanismos estatales que se interpusieron entre la escritura teatral y la puesta en escena, es decir, la censura en cuanto instrumento oficial de control creativo. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* sería la sexta producción del grupo El Caracol (Compañía Anónima Renovadora del Arte Cómico Librementemente) y su estreno estuvo previsto para el 6 de febrero de 1929 en la Sala Rex, estudio en la Puerta del Sol donde tenía sede el colectivo independiente de Cipriano Rivas Cherif. Con el agravante de que Primo de Rivera había decretado luto nacional por la muerte de la reina María Cristina,

en el último ensayo de la obra, a puerta cerrada, pocas horas antes del estreno, el general Mazo irrumpió de asalto a la sala de la calle Mayor. Además de prohibir la temporada, los censores clausuraron el teatro, depositando los manuscritos de *Don Perlimplín* en los archivos de la Dirección General de Seguridad, donde permanecieron, hasta la Segunda República, en la Sección de Pornografía (PLAZA CHILLÓN, 1998).

A pesar de que fuera escrita especialmente para El Caracol, además en un momento de intensa colaboración artística entre Lorca y Rivas Cherif, el estreno de *Don Perlimplín* no se produjo hasta que Pura Ucelay recuperase la obra en 1933. Aunque el estreno finalmente se realizó por el Club Teatral Anfistora en tiempos republicanos, el escándalo seguiría formando parte del historial de la obra, y aquí habrá que pensar, en términos sociológicos más que estéticos, ¿qué es lo que en *Don Perlimplín* molestaba al público español de aquel entonces? ¿En qué la obra de Lorca se refleja —o choca contra— el imaginario nacional de aquellos bulliciosos años?

La idea de *crisis de la nación* planteada por Ortega y Gasset (1972, p.98) constituye una especie de condición de posibilidad de la modernidad. “Cuando oigáis decir: ‘Hoy no hay hombres’, entended: ‘Hoy no hay masas’”. La crisis, en este sentido, se presenta como sinónimo de una desintegración colectiva, caracterizada por una nueva configuración del tejido social. Ya no se puede hablar de una nación española organizada desde un centro —castellano y aristocrático— a partir del cual se constituye un imperio, marcado, naturalmente, por la verticalidad de las relaciones de poder entre el centro y las periferias. La Ilustración reiteró la imposibilidad de que las modernas sociedades europeas se configurasen a partir de un todo cohesionado, sino a partir de un espacio público hacia el cual convergen las diversas fuerzas sociales, los diversos “particularismos”, en los términos de Ortega y Gasset (1972, p.70). La moderna desintegración de una muchedumbre que ya no se reconoce en el campo de la cohesión social, sino en un cuerpo colectivo fragmentado, ya aparecía reflejada en el preludio del *Fausto* de Goethe (2014, p.31-32):

DIRECTOR. [...] Porque, a decir verdad, me gusta ver cómo el gentío afluye en torrente a nuestra barraca, y con penalidades violentamente repetidas, se entruja en la angosta puerta de la Gracia; cuando en pleno día, ya desde antes de las cuatro, anda a empellones hasta la taquilla, y, como en tiempo de hambre para obtener pan a las puertas de la tahona, casi se desnuda por un billete. Milagro tal, sólo el poeta puede obrarlo sobre gente tan heterogénea.

Con un fuerte sentido meta teatral, el preludio goetheano habla del teatro como lugar en el que convergen las tensiones de la sociedad moderna, es decir, la propia imposibilidad de que el tejido social se comprenda como un conjunto unitario. Pero según Ortega y Gasset (1972) en *España invertebrada*, en el caso español, dicha desintegración social (cuyos síntomas más evidentes quedan

patentes en los separatismos vasco y catalán) no se limita a un fracaso político, sino también a una pérdida, vivida en la sociedad civil, de la hombría en cuanto paradigma ético: vivimos, por lo menos desde el siglo XVIII, una aberrante emergencia del liberalismo y la democracia, idearios incompatibles, en su visión, con el éxito nacional.

La idea de la pérdida de un centro organizador de la vida pública aparece también en las reflexiones de Unamuno sobre el concepto de *Iberia*, donde sostiene la centralidad en el idioma castellano en cuanto elemento de cohesión cultural (MARCOS DE DIOS, 1978). En dicha tendencia centralizadora reconocemos, por lo tanto, que la pérdida de la hombría constituyente de la enfermedad española radica asimismo en una crisis de la idea de nación como expresión de lo viril: la hombría ha perdido los cojones. Y es precisamente de este marco de castración –donde poco queda de los mitos nacionales de exacerbación de lo masculino, es decir, Don Juan y sus derivados– que se nutrirá la dramaturgia de Federico García Lorca, radicada en definiciones de la masculinidad alternativas a la noción hegemónica de hombría varonil.

Estudios como los de Rupert Allen (1974), Carlos Feal Deibe (1989) e Inés Marful Amor (1991), entre otros, plantean, desde un punto de vista psicoanalítico, los temas de la sexualidad, de la ambigüedad entre lo masculino y lo femenino, como también del choque entre la inclinación natural (el deseo, el instinto) y la moral en la obra de Lorca. Pero lo que aquí nos interesa comprender es que *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* plasma, en el campo teatral, la crisis de la virilidad que desencadena, por un lado, el diagnóstico de un descenso de la hombría nacional en cuanto proyecto colectivo español y, por otro, las alternativas de ejercicio de la subjetividad planteadas desde la literatura producida en la Edad de Plata.

Hay que considerar, además, que la discusión planteada por Ortega y Gasset en los años veinte profundiza reflexiones sobre la crisis nacional y las cuestiones de género y sexualidad en un contexto sociológico ya anticipadas por pensadores de la Generación del 98. En este sentido, merece la pena recordar uno de los últimos ensayos de Ángel Ganivet (1996), compuesto entre el 14 y el 27 de febrero de 1896, donde, reflexionando sobre la crisis política española (involucrada, en aquel momento, con las cuestiones más directamente ligadas al contexto colonial, como la guerra de independencia de Cuba), plantea una perspectiva diametralmente opuesta al falo centrismo del Ortega y Gasset de los años veinte. Según Ganivet, la falta de respuestas de España a los cambios globales puestos en marcha desde la Revolución Industrial radica en la poda de la voluntad de la mujer por el modo de vida español. En este sentido, el autor de “El eterno femenino” considera que el desarrollo socioeconómico de España no se volvería efectivo mientras el centro de la vida de la mujer fuese la esperanza de matrimonio (GANIVET, 1996). Además:

Prosaico nos parecerá que las jóvenes hagan su aprendizaje en un oficio o en una profesión y se preparen a vivir por cuenta propia, sin esperarlo todo del hombre; pero hay en ese movimiento una promesa de poesía futura: la de la mujer con voluntad (GANIVET, 1996, p.161).

Se puede decir, por consiguiente, que el teatro de Federico García Lorca plantea dicha discusión desde el punto de vista del deseo: la mujer con voluntad lorquiana es, sobre todo, la mujer que desea. Si nos centramos en la pareja que protagoniza *Amor de don Perlimplín*, dicho imaginario se hace patente, además, en una dialéctica donde la emergencia del deseo femenino implica, en contrapartida, la castración de la potencia masculina. Belisa y Perlimplín son incompatibles como el agua y el aceite. Residen, cada uno, en una concepción distinta del yo: para ella, el yo se afirma en el cuerpo y en lo real; para él, en el alma y en el sueño.

Si regresamos, por último, al recorrido del texto en la escena española de aquellos finales de los años veinte y comienzos de los treinta, no deja de sorprender que una comedia burlesca, inspirada en el cachondeo del universo de los títeres, pudiera provocar reacciones tan efusivas como una censura por razones de pornografía en 1929 o los tintes de escándalo de su estreno en 1933, ya en un contexto republicano. Sin embargo, quizás la reacción desmesurada ante *Don Perlimplín* encuentre explicación en la complejidad estética de la obra. Según Hempel (1998, p.111), traspasada la capa burlesca, la pieza se presenta con “[...] elementos de una creación surrealista en la que adquieren un potencial de múltiples irradiaciones semánticas de carácter simbólico”, con lo cual afronta los órdenes psicológicos y morales de la vida real.

Otros intérpretes de la obra, como Alonso Valero (2008) y Fernández Cifuentes (1986), convergen hacia el siguiente consenso: el público ha ocupado sus butacas dispuesto a disfrutar de una farsa de guiñoles, pero lo que se les presentó fue una auténtica tragedia humana. También García Lorca (1997, v.3, p.406) era consciente de este cariz metamórfico de su obra y así la definió en una entrevista a *El Heraldo de Madrid* el cuatro de abril de 1933: “Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico”. Y lo trágico, por lo menos desde la Grecia del siglo V a.C., hay que tomarlo en serio.

CASTRO FILHO, C. The vertebra of the censorship: Amor de don Perlimplín, a Lorquian erotic aleluya. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.49-63, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín— concluded in 1929 to be staged by Cipriano Rivas Cherif’s independent company El Caracol— is a one of Federico García Lorca’s more innovative play in relation to his own investigation on the concept of “pure drama”. In between tradition and vanguard, i.e. in between*

*the actor's body and the puppet's artificial one, the play is indeed a poetic realm where several aesthetic references can be traced, such as Goethe's Faust or Classical mythology, taken from a Gongorian point of view. Furthermore, Amor de don Perlimplín is to be placed within a historical context of reinterpretation of gender and sexuality in Spain, by means of a constant sociological review. At this level, and in the background of Ortega y Gasset's idea of "invertebrate nation", takes place the disintegration of manhood as civilizational ideal. This paper aims to associate García Lorca's poetic investigation – focused as it is on the subject of desire – with the very cultural debate of the 1920's and 1930's in Spain, highlighting the problems with censorship that the play had to deal with.*

- **KEYWORDS:** Lorca's "pure drama". *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. Goethe's Faust. Censorship. Manhood crisis. Ortega y Gasset.*

## Referencias

ABIRACHED, R. **La crisis del personaje en el teatro moderno.** Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2011.

ADANI, S. **La presenza di Shakespeare nell'opera di García Lorca.** Bologna: IICapitello del Sole, 1999.

ALLEN, R. C. **Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca.** Austin: University of Texas Press, 1974.

ALONSO VALERO, E. **La tragedia del nacimiento: el teatro de Federico García Lorca.** Granada: Atrio, 2008.

ARSÉNTIEVA, N. Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopoética de García Lorca. In: CAMACHO ROJO, J. M. (Ed.). **La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca.** Granada: Universidad de Granada, 2006. p.249-308.

FEAL DEIBE, C. **Lorca: tragedia y mito.** Ottawa: Dovehouse, 1989.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. **García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia.** Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

GANIVET, A. **Granada la bella.** Ed. Fernando García Lara. Granada: Diputación Provincial de Granada: Fundación Caja de Granada, 1996.

GARCÍA LORCA, F. **Obras completas.** Ed. Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997. 4v.

GARCÍA-POSADA, M. El teatro imposible de Lorca. In: GARCÍA LORCA, F. **Teatro completo II**. Barcelona: Contemporánea, 2004.p.9-16.

GOETHE, J. W. von. **Fausto**. Trad. J. Roviralta Borrel. Madrid: Alianza, 2014.

GRANDE ROSALES, M.A. El público: la verdad de las máscaras. In: CHICHARRO, A.; SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. **La verdad de las máscaras**: teatro y vanguardia en Federico García Lorca. Granada: Alhulia, 2005. p.117-149.

HEMPEL, W. Don Perlimplín, Cyrano de Bergerac y sus cartas de amor. In: BERCHEM, T.; LAITENBERGER, H. (Ed.). **Federico García Lorca**: actas del Coloquio Internacional Würzburg 1998. Sevilla: Fundación El Monte, 2000. p.97-115.

LAVAUD, J.-M.; LAVAUD, E. Valle-Inclán y las marionetas: entre la tradición y la vanguardia. In: DOUGHERTY, D.; VILCHES DE FRUTOS, M. F. (Ed.). **El teatro en España**: entre la tradición y la vanguardia: 1918-1939. Madrid: CSIC: Fundación Federico García Lorca, 1992. p.361-372.

MARCOS DE DIOS, A. Carta inédita de Fernando Pessoa a Miguel de Unamuno. **Colóquio Letras**, Lisboa, n.45, p.36-38, 1978.

MARFUL AMOR, I. **Lorca y sus dobles**: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística. Kassel: Reichenberger, 1991.

MARTÍNEZ, Y. V. Hermenegildo Lanz y los títeres. In: TÍTERES: 30 años de Etcétera, Granada: Parque de las Ciencias, 2013. p.28-47.

MARTÍNEZ NADAL, R. **El público**: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca. México: Joaquín Mortiz, 1974.

ORTEGA Y GASSET, J. **Goethe desde dentro y otros ensayos**. Madrid: Revista de Occidente, 1949.

\_\_\_\_\_. **España invertibrada**: bosquejo de algunos pensamientos históricos. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

OVIDIO. **Metamorphoses**. Ed. R. J. Tarrant. Oxford: Oxford Classical Texts, 2004.

PLAZA CHILLÓN, J. L. **Escenografía y artes plásticas**: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena: 1920-1935. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998.

\_\_\_\_\_. **Clasicismo y vanguardia en La Barraca de Federico García Lorca.** Granada: Comares, 2001.

SORIA OLMEDO, A. **Fábula de fuentes:** tradición y vida literaria en Federico García Lorca. Madrid: Residencia de Estudiantes, 2004.

\_\_\_\_\_. **La generación del 27:** ¿aquel momento es ya una leyenda? Madrid: SECC, Junta de Andalucía, Residencia de Estudiantes, 2009.

UMBRAL, F. **Lorca:** poeta maldito. Madrid: Biblioteca Nueva, 1975.

UNAMUNO, M. de. Sobre el paganismo de Goethe. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas.** Ed. Manuel García Blanco. Madrid: Escelicer, 1966. v.4, p.1376-1382.

\_\_\_\_\_. **Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios.** Ed. Nelson Orringer. Madrid: Tecnos, 2005.





# FEDERICO GARCÍA LORCA Y LA ESCRITURA DE LO SINIESTRO

Encarna ALONSO VALERO\*

- **RESUMEN:** Este trabajo se propone mostrar que uno de los problemas básicos de la etapa de la producción de García Lorca que el propio poeta llama “nueva manera espiritualista” y de muchos de los cuadros que en esta época pinta Dalí será la redefinición de las categorías de lo bello y de lo sublime desde la nueva categoría de lo siniestro. Si nos situamos en esta última categoría, el concepto teórico correspondiente será el inconsciente, noción problemática sobre la que García Lorca y Dalí no dejarán de trabajar en estos años y que se resolverá de manera distinta en cada caso.
- **PALABRAS CLAVE:** Federico García Lorca. Salvador Dalí. Siniestro. Freud. Inconsciente.

## Escribir lo siniestro

Este trabajo se propone mostrar que uno de los problemas básicos de la etapa de la producción de García Lorca que el propio poeta llama “nueva manera espiritualista”, al igual que de muchos de los cuadros que en esta época pinta Dalí, será la redefinición de las categorías estéticas de lo bello y de lo sublime desde la nueva categoría de lo siniestro.

A finales de la década de los años veinte, en las producciones de ambos artistas, como en la de Buñuel, el anhelo de destrucción del arte heredado propio de las vanguardias tiene, entre otras manifestaciones, la voluntad de destrucción del efecto estético con la revelación de lo siniestro.

En realidad, sobre todo en el caso de García Lorca, de lo que tendríamos que hablar es de redefinición de unas categorías a partir de otras, no de ruptura ni de renuncia total. Quizá el ejemplo más obvio lo encontramos en las odas y los poemas en prosa, los dos cauces genéricos extremos que García Lorca maneja a la altura de los años 1927 y 1928: en el caso de las odas, el problema fundamental va a ser la redefinición de la categoría de lo bello (con el concepto teórico básico de la limitación formal)

---

\* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española. Granada, España - 18071. enalonso@ugr.es.

Artigo recebido em 20/10/2014 e aprovado em 18/11/2014.

desde la categoría de lo sublime (cuyo concepto teórico fundamental sería el absoluto); en el caso de los poemas en prosa, habrá que redefinir las categorías de lo bello y de lo sublime desde la nueva categoría de lo siniestro (con el concepto teórico básico del inconsciente), incoada en el horizonte romántico y que tiene su culminación en la reflexión de Freud, fundamentalmente en el ensayo titulado precisamente así, *Lo siniestro*, en el que explora Freud la determinación sensible y conceptual de lo siniestro y lo plantea como una de las indagaciones más características del Romanticismo.

En cualquier aproximación al concepto de lo sublime en el arte contemporáneo, el primer nombre que nos aparecerá, una vez situados en la posición kantiana (“La noche es *sublime*, el día es *bello*”; KANT, 1990, p.31), es sin duda el de Hegel, que no se desvía en este punto de su rechazo a la filosofía kantiana: lo sublime no sería más que la disimetría entre el mundo inteligible y el fenómeno, es decir, infinitud entendida siempre en un sentido negativo con respecto a la forma acabada y perfecta que cualifica lo bello: “Lo sublime en general es el intento de expresar lo infinito sin hallar en el ámbito de los fenómenos un objeto que se muestre apropiado para esta representación” (HEGEL, 1989, p.268).

Pero hay un elemento más decisivo en la reflexión hegeliana sobre el concepto de lo sublime que va a marcar de manera profunda la producción que nos proponemos analizar: la negativa de Hegel (1989) a acercar los conceptos de lo sublime y lo trágico, planteamiento tan fundamental que Gianni Carchia (1994) ha cifrado en esa posición el sentido profundo de toda estética del pensador alemán: la asociación entre lo sublime y lo trágico, que en el Romanticismo aparece como algo incuestionable, es en Hegel “[...] literalmente la exoneración del mito: en él tiene lugar esa depotenciación del mito en la forma, en que propiamente consiste la belleza” (CARCHIA, 1994, p.125).

La primera recepción idealista de lo sublime kantiano piensa lo trágico como lucha no resuelta entre potencias, como oposición sin resolución posible entre individuo y naturaleza, entre individuo y sociedad, entre las pulsiones contrarias dentro del propio individuo. Esta concepción del espíritu trágico, que atraviesa de lado a lado la obra poética y teatral de García Lorca, sobre todo a partir de lo que el poeta llama su “nueva manera espiritualista”, no es ni una síntesis de contrarios ni un estado de no contradicción: lo trágico afirma las dos caras de la máscara y es trágico justamente en la medida en que mantiene la tensión sin destruirse por ello.

Todavía en Nietzsche encontramos la asociación de lo sublime a la tragedia, al hablar del arte trágico como realización de la posibilidad no reactiva de la voluntad de poder, desarrollada en la duplicidad de lo apolíneo (es decir, el instinto figurativo, la medida, el *principium individuationis* del mundo como representación schopenhaueriano) y lo dionisiaco, capaz de superar el principio de individuación; así, el arte trágico, en el que confluyen ambas tendencias, es un *pathos* siempre afirmativo, un sí pleno y múltiple dirigido a la existencia:

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. El coro satírico del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos. (NIETZSCHE, 1997, p.78-79).

Señala Nietzsche las dos acepciones del discurso sobre lo sublime fundamentales para la producción literaria a partir del Romanticismo en general y para la obra de García Lorca en particular: la configuración trágica (en la representación de lo sublime) y la configuración humorística (en la representación de lo cómico). En el segundo caso (pensemos, por ejemplo, en los *Diálogos* de Lorca), la unidad de tragedia y comedia, es decir, la comicidad trágica del humorismo, es capaz de volver a iluminar toda la tensión dinámica que anima la idea de lo sublime. Es en este sentido, en definitiva, como hay que entender el humor y la risa como categorías fundamentales en la obra de autores como García Lorca o de Alberti, al dedicar poemas a Buster Keaton, Harold Lloyd o Charlot. La risa es en estos casos un arma contra todo lo reactivo, un arma que descompone tanto a su sujeto aparente como al objeto de su crítica; puesta en cuestión la noción de sujeto, el hasta ahora poseedor de una identidad única y estable ríe al comprender el engaño; de este modo, la lucidez experimenta horror y risa, haciendo coincidir la tragedia y la afirmación sin reservas de la vida.

De aquí no había más que un paso hasta lo siniestro. En *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Baudelaire (1968) había teorizado la relación mutua que existe entre la risa y el mal como problema metafísico:

*Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire<sup>1</sup>.* (BAUDELAIRE, 1968, p.373).

---

<sup>1</sup> “La risa es satánica; es, por lo tanto, profundamente humana. Es, en el ser humano, la consecuencia de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, es a la vez signo de una grandez infinita y de una miseria infinita, miseria infinita en relación con el Ser absoluto del que posee la concepción, grandez infinita en relación con los animales. Es el choque perpetua de

En el caso español, es obligado recordar el ensayo que publicó en 1930 Gómez de la Serna (1988, p.204) sobre la “Gravedad e importancia del humorismo”, en el que define el humorismo como “el antídoto de lo más diverso”, “[...] la restitución de todos los géneros a su razón de vivir”, “la actitud más cierta ante la efimeridad de la vida”:

Como esos pensadores que creen que lo cómico es la simple degradación de presentar una idea elevada como mediocre, no sospechan que esa clara exhalación que produce la risa es comprensiva de que lo elevado es verdaderamente mediocre y que hay una moral práctica frente a la moral ideal y el humorismo es el conflicto de las dos morales. (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988, p.214).

De este ámbito forma parte el ensayo de Freud dedicado a reflexionar sobre la nueva categoría de lo siniestro, donde explora su determinación sensible y conceptual y lo hace otorgándole un lugar central a la literatura.

Si nos situamos en la categoría de lo siniestro, el concepto teórico correspondiente será sin duda el inconsciente, concepto problemático al que ni Lorca ni Buñuel ni Dalí dejarán de dar vueltas en estos años y que se resolverá de manera distinta en cada caso.

El inconsciente es uno de los puntos fundamentales para estudiar la correspondencia de García Lorca con Gasch en los meses en los que se gesta la “nueva manera espiritualista”. A finales de agosto de 1927, envía Lorca al crítico catalán una carta en la que afirma que “[...] ya me voy *proponiendo* temas antes de dibujar, y consigo el *mismo* efecto que cuando no pienso en nada” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.516). La polémica venía de atrás: en esta carta el poeta dice estar llevando a la práctica una indicación anterior del propio Gasch, y, aunque evitadas por ambos interlocutores, hay dos palabras que subyacen a toda esta discusión: consciencia e inconsciencia, esta última, en el caso de García Lorca, y en virtud de no ceder al automatismo del primer manifiesto bretoniano, limitado en las siguientes líneas de la carta a apertura a lo irracional: “Pero *sin tortura* ni *sueño* (abomino del arte de los sueños), ni complicaciones” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.519). García Lorca no renuncia a lo bello pero sí lo redefine desde las categorías de lo sublime y lo siniestro; para Gasch, en cambio, que muestra ya en estos meses un indudable recelo hacia los movimientos de vanguardia, el arte sigue siendo estética y, en gran medida, estética de lo bello.

En agosto de 1927, tras afirmar que “[...] en cuanto cojo la pluma para dibujar, me vuelvo de lo más abstracto que existe. Tengo horror a lo anecdótico” (GARCÍA

---

esos dos infinitos donde se libera la risa. En lo cómico, el poder de la risa está en el reír y raramente en el objeto de risa” (BAUDELAIRE, 1968, p.373, traducción nuestra).

LORCA, 1997b, p.514), Lorca adelanta a Gasch algunos de los títulos de los dibujos que le enviará posteriormente: junto a “Cleopatra”, del que habla García Lorca (1997b, p.519) introduciendo conceptos como “emoción”, “super-realidad” o “magia”, aparecen nombrados “Ecce homo de escuela española” (número 138 en el *Libro de los dibujos*; HERNÁNDEZ, 1986), “Brisa de mar” (número 152), “Venusómetro” (151), “Suplicio de San José” (número 142, que en opinión de Andrew Anderson no forma parte de la serie; GARCÍA LORCA, 1997b, p.519) y “Poema del anzuelo” (número 134). En otra carta, esta vez de principios de septiembre de 1927, vuelve a hablar de “Cleopatra” y probablemente, aunque no de manera explícita, de “Poema del anzuelo”, añadiendo además otros títulos: “Torero sevillano” (número 132 de *Libro de los dibujos*), “Sirena”, “San Sebastián” (número 130) y “Pavo real” (131)<sup>2</sup>. En esta misma carta, a propósito de la forma de composición de los dibujos, sigue la polémica con Gasch a vueltas con el sueño y la consciencia, a lo que añade García Lorca otro de los elementos que hemos señalado como fundamental a la hora de estudiar su producción a partir de estos meses de efervescencia teórica: el humor, la risa. Escribe García Lorca (1997b, p.518).

Mi estado no es de *perpetuo sueño*. Me he expresado mal. *He cercado* algunos días al sueño, pero sin caer del todo en él y teniendo desde luego un atadero de risa y un seguro de andamio de madera. Yo nunca me aventuro en terrenos que no son del hombre, porque vuelvo tierras atrás en seguida y *rompo* casi siempre el producto de mi viaje. Cuando hago una cosa de pura abstracción, siempre tiene (creo yo) como un salvoconducto de sonrisas y un equilibrio bastante humano.

García Lorca está en un proceso de gran experimentación en las distintas artes y se encuentra en la situación de tener que justificarse tanto ante Gasch, por la clara apertura del poeta al irracionalismo, como ante Dalí, partidario de posturas más extremas y que no considera suficientemente atrevida la posición de Lorca. Así, intenta García Lorca en esta carta hacer ante Gasch una defensa de la consciencia que no resulta demasiado convincente a la luz de sus escritos teóricos e incluso de otras declaraciones que realiza en la propia carta:

Tienes razón, queridísimo Gasch, hay que unir la abstracción a la realidad. Es más, yo titularía estos dibujos que recibirás (te los mandaré certificados) *Dibujos humanísimos*. Porque casi todos van a dar con su flechita en el corazón.

---

<sup>2</sup> Afirma además Anderson que, aunque no se nombren en estas cartas, pertenecen también al mismo grupo “Arlequín ahogado” (número 137), “Melodía de violín” (139), “Canción” (número 140), “Danza macabra” (número 153), “Amor intelectualis” (número 154) y “Serenata” (número 155) (GARCÍA LORCA, 1997b, p.519).

Mi estado es siempre alegre, y ese *soñar* mío no tiene peligro en mí, que llevo *defensas*; es peligroso para el que se deja fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. Yo estoy y me siento con pies de plomo en el arte. El abismo y el sueño los *temo* en la realidad de mi vida, en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás. Eso sí que es terrible y *fantástico*. (GARCÍA LORCA, 1997b, p.520).

Lo terrible y lo fantástico del abismo de la vida cotidiana y del amor: la categoría de lo sublime significó la extensión de la estética más allá de la categoría de limitación formal de lo bello; la exploración de esa nueva categoría, iniciada por Kant, correrá a cargo del horizonte romántico, que lo eleva a programa artístico y que lleva consigo la transición posterior hacia la categoría de lo siniestro. Eugenio Trías (1982, p.18) ha escrito que

[...] el análisis de Kant de lo sublime significa, en este sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, mensurado y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello. Que esa aventura al más allá (a lo infinito) hace tambalear el fundamento limitativo hacia abismos de excelcitud y horror, en unidad insobornable, facilita la transición, consumada por el romanticismo, entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo siniestro.

La revelación de lo siniestro destruye, según Trías, el efecto estético. En el caso de la producción de los tres artistas que estamos analizando es eso lo que se pretende, aunque esta afirmación hay que hacerla con cuidado: en la mayoría de los casos, especialmente si nos situamos en el arte que Dalí y Lorca consideraban su actividad fundamental, es decir, en terreno de la literatura en el caso de García Lorca y en el dibujo y la pintura en el caso de Dalí, nos encontramos con una situación compleja: se intenta revelar esa condición de manera que se preserve el efecto estético, lo bello y lo sublime literalmente se reescriben desde lo siniestro. Si nos situamos, en cambio, en el arte que no consideraban como propio, lo que se pretende es romper ese efecto estético, lanzarse directamente al abismo.

Así, Dalí, con los poemas que escribe por estos meses, muestra su voluntad de revelar lo siniestro y destruir el efecto estético porque no quiere ya situarse dentro de los límites de la estética sino inaugurar lo antiartístico, que no es imposibilidad de todo arte sino necesaria destrucción del arte heredado (lo que incluye la esfera de lo estético y del desinterés) para dar paso así a un nuevo arte. En definitiva, los cortes de sentido en el discurso, la ruptura de la continuidad semántica (recursos que también emplea García Lorca en los poemas en prosa y que suponen una agresión contra el sistema mismo de la poesía) son un recurso adecuado, una posibilidad más, de dar cuenta de lo siniestro.

La reflexión freudiana a propósito de lo siniestro se desarrolla en el terreno estrictamente psicológico: “[...] lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás. En lo que sigue se verá cómo ello es posible y bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas” (FREUD, 1973, p.2484). Y más claramente todavía:

La voz alemana *unheimlich* es, sin duda, el antónimo de *heimlich* y de *heimisch* (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es espantoso, de modo que aquella relación *no* es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (FREUD, 1973, p.2484).

Pero advierte Freud (1973) que *heimlich* es un término que no posee un sentido único, sino que designa dos grupos de significaciones: por una parte, designa lo que es familiar y confortable; por otra, lo oculto y disimulado. *Unheimlich*, según la definición de Freud, se opondría al primero de estos sentidos, pero no al segundo; significaría, por una parte, lo oculto, lo íntimo y lo secreto, pero, por otra, lo inquietante y extraño:

Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión [...]. Lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado. (FREUD, 1973, p.2498).

No obstante, tal como el propio Freud advierte, tratar el problema de lo siniestro en la literatura necesita un examen específico. Según explica, en la ficción no resultan siniestros situaciones, hechos o personajes que en la vida real sí lo serían (Freud ejemplifica este caso con los cuentos de hadas, o cuando el artista simplemente presenta un mundo que en la medida que sea se aparta del real: así, el infierno dantesco o los espectros de *Hamlet* o *Macbeth*):

Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pero lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivencial. El contraste entre lo reprimido y lo superado no puede aplicarse, sin profundas modificaciones, a lo siniestro de la obra poética, pues el dominio de la fantasía presupone que su contenido sea dispensado de la prueba de la realidad. Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: “mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la

*poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real*". (FREUD, 1973, p.2503).

Un caso distinto es el que ocurre si el artista pretende situarse en el terreno de la realidad común, con lo que el efecto siniestro se multiplica. Pero las posibilidades son muchas; pensemos, por ejemplo, en *El público, Así que pasen cinco años* o en los poemas en prosa de García Lorca, que son un continuo traer a presencia lo siniestro, o incluso en su conferencia "Canciones de cuna españolas", en la que García Lorca define a los niños "con los centros nerviosos al aire, de horror y belleza, aguda" (GARCÍA LORCA, 1997a, p.123). Los niños aparecen asociados a la percepción de la belleza y del sentimiento del horror, junto a la presentación de las nanas como algo inquietante, causantes precisamente de ese horror, del efecto siniestro, que en las canciones de cuna es más que nunca lo inquietante en lo íntimo, "aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares" (FREUD, 1973, p.2484). Así, en su reflexión sobre las nanas, nos muestra Lorca ejemplos de lo *unheimlich* dentro de lo más *heimlich*; según García Lorca (1997a, p.118), "[...] el texto provoca emociones en el niño y estados de duda, de terror", pues la nana "[...] no sólo gusta de expresar cosas agradables mientras viene el sueño, sino que lo entra de lleno en la realidad más cruda". Uno de los ejemplos más obvios, según explica el propio Lorca, lo encontramos en el siguiente texto:

A la nana, niño mío  
a la nanita y haremos  
en el campo una chocita  
y en ella nos meteremos.  
(García Lorca, 1997a, p.123).

Según dice García Lorca (1997a, p.123) sobre esta nana, "[...] se van los dos. El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen la carne. Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos, viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor: dentro de una uva".

## Poemas en prosa: ¿qué puede haber más siniestro?

Los poemas en prosa lorquianos son un continuo traer a presencia lo siniestro. Ya hemos estudiado cómo la categoría estética de lo bello va a quedar sobrepasada para estos jóvenes artistas. O, dicho con palabras de Dalí: "¿Feo-bonito? Palabras que han dejado de tener todo sentido. Horror, eso es otra cosa, eso es lo que nos proporciona, lejos de toda *estética*, el conocimiento de la realidad" (SANTOS TORROELLA, 1987, p.91-92).



La cuestión es reflexionar sobre la forma en la que García Lorca va a convertir en productiva esta categoría, cómo va a reescribir las categorías de lo bello y lo sublime desde lo siniestro. Naturalmente, *re-escribir* implica necesariamente un cierto grado, mayor o menor, de conformidad con un determinado orden anterior que pretende incluirse en la nueva categorización. Hemos repetido que estos poemas en prosa son los textos en los que García Lorca llega a su momento de mayor transgresión (pensemos en la secuencia numérica que aparece en “Suicidio en Alejandría”) pero que hay un límite que nunca traspasa: ese límite lo establece el propio García Lorca (1997b, p.588-589) cuando, en su famosa carta a Gasch de 1928, defiende, frente al surrealismo, la “lógica poética”. La diferencia no es de grado sino de cualidad.

Aunque fundamentales, no podemos considerar como responsables únicas del efecto siniestro de los poemas en prosa lorquianos la mutilación y la violencia. Sin duda, la violencia, los miembros mutilados, son algo sumamente siniestro. Los temas aparecen con frecuencia a través de una visión que se apoya en el contraste entre el horror de los hechos, o la extrañeza en otros casos, y la absoluta distancia con la que se presentan e incluso su aparente apología (“De todas maneras podemos afirmar que se ignora el nombre de su maravilloso asesino”; “¡Alegrísima degollación!”; “Si meditamos y somos llenos de piedad verdadera daremos la degollación como una de las grandes obras de misericordia”; “La degollación fue horripilante. Pero maravillosamente desarrollada. El cuchillo era prodigioso”, GARCÍA LORCA, 1996, p.496, p.502, p.504).

Muchas son las temáticas señaladas por Freud como siniestras que encontramos en estos poemas. Entre ellas está el tema del doble o del otro yo, que aparece de manera ambigua, lo que lo hace aún más siniestro: Freud hablaba de la aparición de personas que pueden ser consideradas iguales, del acrecentamiento de la incertidumbre de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su doble, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta:

[...] con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio *yo* y coloca el *yo* ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del *yo*, participación del *yo*, sustitución del *yo*; finalmente con el *constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.* (FREUD, 1973, p.2493).

Recordemos *Un perro andaluz*: una mujer, la misma cuyo ojo hemos visto seccionar un instante antes, aparece sentada; un mismo personaje, interpretado por Pierre Batcheff, aparece dando cuerpo a tres figuras distintas: el ciclista, el hombre con la mano llena de hormigas y el doble asesinado por el anterior. Todos ellos coexisten, ubicándose de modo simultáneo en distintos espacios. Y es también el caso, en “Santa Lucía y San Lázaro”, del misterioso viajero de la estación de

ferrocarril, del que se nos dice además que “su mano derecha era de duro yeso” (GARCÍA LORCA, 1996, p.493): otra de las temáticas siniestras señaladas por Freud es la posibilidad de que algo sin vida esté animado o la duda sobre si un ser aparentemente animado es ciertamente viviente (Freud, siguiendo, aunque con reservas, a Jentsch, ejemplifica este caso con autómatas o muñecas de cera). García Lorca nos habla de los ojos de figuras semejantes a un maniquí, unos ojos a los que califica como terribles y monstruosos, fundamentalmente por fingirse humanos, por la suspensión en el juicio que, como en la pintura de De Chirico, se plantea sobre su realidad:

Todas las calles estaban llenas de tiendas de óptica. En las fachadas miraban grandes ojos de megaterio, ojos terribles, fuera de la órbita de almendra, que da intensidad a los humanos, pero que aspiraban a pasar inadvertida su monstruosidad, fingiendo parpadeos de Manueles, Eduarditos y Enriques. Gafas y vidrios ahumados buscaban la inmensa mano cortada de la guantería, poema en el aire, que suena, sangra y borbotea, como la cabeza del Bautista. (GARCÍA LORCA, 1996, p.489).

El propio Freud, como hemos visto, estableció el hecho de que la aparición de lo siniestro en la literatura merecía un examen distinto: en la ficción no son siniestras cosas que en la realidad sí lo serían (Freud pone el ejemplo de las convenciones propias de los cuentos). El poeta puede también situarnos en un mundo que, aunque menos fantástico que el de los cuentos, se aparte del mundo real, al admitir seres sobrenaturales o fantasmas: “Todo el carácter siniestro que podrían tener esas figuras desaparece entonces en la medida en que se extienden las convenciones de esta realidad poética” (FREUD, 1973, p.2503-2504). Así, según explica Freud, las ánimas del infierno dantesco o los espectros de *Hamlet* o *Macbeth*, son sin duda truculentos y lúgubres pero no son siniestros. Todo cambia si el artista pretende situarse en el terreno de la realidad, pudiendo así multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo posible en la vida real. Pero hay aún un recurso, el que utiliza García Lorca gran parte de sus poemas en prosa: la incertidumbre de no poder averiguar si estamos en el mundo real o en el imaginario, negándonos tanto una solución clara al respecto como las convenciones de esa otra realidad posible: lo siniestro se engarza siempre a lo familiar.

## El “teatro imposible”: algunas notas

Mucho de lo dicho anteriormente podría aplicarse al llamado teatro imposible de García Lorca, que también tiene entre sus principales características el acceso a lo siniestro.

Antonio Monegal (2000, p.28) ha señalado un hecho fundamental: la conveniencia de “estudiar seriamente la importancia de una lectura de *El público* como tragedia”:

Uno de los recursos convencionales de la tragedia a los que Lorca saca partido con suma eficacia es el coro, lo cual permite considerar su teatro como heredero, en este aspecto, de la concepción nietzscheana de la tragedia. Y ese uso del coro aparece reflejado en *El público* sobre todo a través de los Caballos. El concepto de tragedia que aquí está en juego tiene menos que ver con estructuras argumentales que con la representación de las fuerzas y tensiones que movilizan una dialéctica carente de síntesis apaciguadora.

Si definimos lo trágico desde el punto de vista del conflicto planteado como un callejón sin salida, en el que todas las opciones son terribles o destructivas, y cuyo desenlace ineludible es la muerte, *El público* resulta ser una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea de la tragedia. (MONEGAL, 2000, p.29-30).

De este modo, hay que considerar *El público* como uno de los intentos más audaces de tragedia, como una de las reescrituras más subversivas de ese modelo, pasándolo por la vanguardia y por el intercambio estético que Lorca ha venido llevando a cabo en estos años, es decir, por todo el aprendizaje que supone la teorización y puesta en práctica de la “nueva manera espiritualista”. Y una de las maneras mediante las que se actualiza ese modelo será el recurso de lo siniestro.

*El público* establece un diálogo con una amplia tradición cultural y da voz a un entramado de referencias, no sólo literarias sino también filosóficas y míticas; de hecho, tanto en *El público* como en *Así que pasen cinco años* recurre García Lorca a un auténtico arsenal mítico, desde Platón y la Biblia hasta Calderón y Shakespeare:

Lo interesante quizás sea menos este listado de referencias que el identificar un procedimiento al que Lorca recurre para insertar su obra en un determinado marco cultural de discursos sobre el amor, sobre la verdad y sobre el teatro, en concreto en su vertiente de puesta en juego de la máscara, el disfraz y la metamorfosis. Lo que tienen en común todos estos ‘préstamos’ intertextuales es su carácter de mito. Algunos porque lo son en un sentido estricto, como el de Baco y Ciso, pero también todos los demás, porque por lo menos han llegado a asumir condición de mitos. Ya estén al servicio de un fin filosófico, religioso o meramente dramático, estos relatos, de Calderón, de Shakespeare, de Platón o del Evangelio, han pasado a formar parte del archivo mítico occidental. (MONEGAL, 2000, p.22).

La idea que queremos destacar es la siguiente: esos mitos están en *El público* reescritos en la mayoría de los casos desde la lucha por manifestar lo íntimo, lo secreto, lo reprimido, es decir, se reescriben desde lo siniestro.

Es el caso de la Figura de Pámpanos y de Cascabeles, elaboraciones del mito de Baco y Ciso, que aparecen aquí como figuras no exactamente humanas pero dotadas de vida y que llevan a cabo un ritual amoroso que hay que poner en relación con el problema de la represión y de los dos polos, asociados a la teorización de la *libido*, de Eros y Thanatos, y en el que se incluye la mutilación y la violencia.

También hay que hablar de la reescritura del mito desde lo siniestro en el caso del ‘uno’ que busca el Emperador, que Antonio Monegal ha asociado “con la definición del amor en el mito narrado por Aristófanes en *El banquete* de Platón” (2000, p.21):

FIGURA DE PÁMPANOS. Tú me conoces. Tú sabes quién soy. (*Se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso.*)

EMPERADOR. (*Abrazándolo.*) Uno es uno.

FIGURA DE PÁMPANOS. Y siempre uno. Si me besas yo abriré mi boca para clavarme después tu espada en el cuello.

EMPERADOR. Así lo haré.

FIGURA DE PÁMPANOS. Y deja mi cabeza de amor en la ruina. La cabeza de uno que fue siempre uno.

(GARCÍA LORCA, 2000, p.294).

La búsqueda y el encuentro amoroso de “uno”, que se identifica con ese “desnudo blanco de yeso” afirmando así la ambigüedad del juicio sobre el carácter viviente de las Figuras, aparece asociado a la violencia, a la mutilación, desde una experiencia eminentemente erótica que evoca a Thanatos, el principio trascendental del instinto de muerte, en relación con Eros.

Otro de los casos de relectura del mito desde lo siniestro lo encontramos en la representación de ciertos pasajes evangélicos, fundamentalmente de la Pasión. No importa repetirlo: destaca el carácter extrañamente viviente del Desnudo, la retórica de la crueldad, de la sangre y de la violencia, la distancia con la que esa retórica del horror se presenta; en definitiva, estamos ante lo secreto, lo íntimo, lo reprimido que pugna por salir a la luz:

DESNUDO.

Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

ENFERMERO.

Cincuenta. Ahora te daré la hiel y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

DESNUDO

Es la que tiene más vitaminas.

ENFERMERO

Sí.

(GARCÍA LORCA, 2000, p.311).

Algo parecido podría decirse de la presencia en esta obra de Julieta y su diálogo con el Caballo Negro y los Caballos Blancos (con los que Antonio Monegal ha señalado el uso del coro heredero de la concepción nietzscheana de la tragedia y que según Huéllamo Kosma (1989, p.67) “constituyen la base amorfa, radicalmente animal, y, por tanto, difícilmente racionalizable, del fondo inconsciente”), en el que se desarrolla también toda esa retórica siniestra del erotismo violento, la crueldad y la sangre (“Los muertos siguen discutiendo y los vivos utilizan el bisturi”; GARCÍA LORCA, 2000, p.302):

CABALLO NEGRO. ¡Forma!;¡forma! Ansia de sangre.

JULIETA. Tumulto.

CABALLO NEGRO. Ansia de la sangre y hastío de la rueda.

*(Aparecen los tres CABALLOS BLANCOS;  
traen largos bastones de laca negra.)*

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo.  
Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro.

JULIETA *(Retorciéndose las manos.)*. Forma y ceniza.

CABALLO NEGRO. Sí. Ya sabéis lo bien que degüello las palomas. Cuando se dice roca, yo entiendo aire. Cuando se dice aire, yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío, yo entiendo paloma degollada.

(GARCÍA LORCA, 2000, p.302).

Sin duda, uno de los casos más claros de lo siniestro en *El público* lo encontramos en el “Solo del Pastor Bobo”:

Es el personaje más adecuado para sacar a escena las caretas del *theatrum mundi* y vigilar el ‘gran armario’ de las máscaras: ese inmenso almacén de rostros vacíos que es el mundo. La canción sintetiza de modo simbólico las ideas nucleares del drama [...] El *introito* metadramático de *El público* confunde teatro y vida: la reflexión del personaje es aplicable a ambas realidades, coincidiendo con la configuración filosófica de raíz calderoniana que vertebra toda la obra. (GÓMEZ TORRES, 1995, p.42-43).

El armario del Pastor Bobo está lleno “*de Caretas blancas de diversas expresiones*”. La impresión siniestra se multiplica cuando, ante la petición del Pastor Bobo, “*las caretas balan imitando las ovejas y alguna tose*” (GARCÍA LORCA, 2000, p.320), un efecto al que sin duda también contribuye la locura del pastor sabio que resume con sus palabras toda la reflexión de la obra, situando la locura (uno de los ámbitos privilegiados de lo monstruoso y del que Freud afirma que posee para muchas personas un efecto siniestro) como la forma más próxima a la verdad.

ALONSO VALERO, E. Federico García Lorca and the sinister writing. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.65-79, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *This paper intends to show that one of the basic matters in Lorca's "nueva manera espiritualista" and also in many Dalí's paintings is the redefinition of two classical aesthetic categories, 'the beauty' and 'the sublime', from another point of view, the new category of 'the sinister'. The fundamental theoretical concept here is the unconscious, a problematic concept that García Lorca and Dalí will solve differently in each case.*
- **KEYWORDS:** *Federico García Lorca. Salvador Dalí. Sinister. Freud. Unconscious.*

## Referencias

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. París: Ed. du Seuil, 1968.

CARCHIA, G. **Retórica de lo sublime**. Madrid: Tecnos, 1994.

FREUD, S. Lo siniestro. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas III**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973. p.2483-2505.

GARCÍA LORCA, F. **Obras completas I**: poesía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

\_\_\_\_\_. **Obras completas III**: prosa. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Epistolario completo**. Madrid: Cátedra, 1997b.

\_\_\_\_\_. **El público. El sueño de la vida vida**. Barcelona: Alianza, 2000.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. Gravedad e importancia de humorismo. In: \_\_\_\_\_. **Una teoría personal del arte**: antología de textos de estética y teoría del arte. Madrid: Tecnos, 1988. p.203-226

GÓMEZ TORRES, A. M. **Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca**. Málaga: Arguval, 1995.

HEGEL, G. W. F. **Lecciones sobre la estética**. Madrid: Akal, 1989.

HERNÁNDEZ, M. **Libro de los dibujos de Federico García Lorca**. Madrid: Tabapress- Grupo Tabacalera-Fundación Federico García Lorca, 1986.

HUÉLAMO KOSMA, J. La influencia de Freud en el teatro de García Lorca. **Boletín de la Fundación Federico García Lorca**, Madrid, n.6, p.59-83, 1989.

KANT, I. **Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime.** Madrid: Alianza, 1990.

MONEGAL, A. Una revolución teatral inacabada. In: GARCÍA LORCA, F. **El público. El sueño de la vida.** Barcelona: Alianza, 2000. p.7-42.

NIETZSCHE, F. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pensamiento.** Madrid: Alianza, 1997.

SANTOS TORROELLA, R. (Ed.). Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca: 1925-1936. **Poesía:** revista ilustrada de información poética, Madrid, n. 27/28, p.1-155, 1987.

TRÍAS, E. **De lo bello a lo siniestro.** Barcelona: Seix Barral, 1982.





# RECEPCIÓN DE LA OBRA DE FEDERICO GARCÍA LORCA EN HUNGRÍA

Eszter KATONA\*

- **RESUMEN:** El presente artículo ofrece un panorama abarcador sobre la recepción de la obra de Federico García Lorca en Hungría desde los años 40 hasta nuestros días. Las 22 ediciones de las obras del autor granadino entre 1947-2006 y los numerosos estrenos teatrales desde 1955 hasta nuestros días atestiguan que García Lorca es un autor actual y vigente ante el público húngaro. En el análisis repasamos las fases más importantes del proceso de la difusión de la obra lorquiana, como la llegada de la noticia sobre la muerte del poeta, las primeras traducciones –con especial atención a la obra traductora de László Nagy–, las representaciones de obras de García Lorca en las tablas húngaras y, por último, las investigaciones húngaras a cerca de la vida y obra del famoso poeta-dramaturgo. A pesar de la popularidad de García Lorca en Hungría, son bien visibles también las deficiencias de las investigaciones y publicaciones, así, el presente ensayo tampoco puede pasar por alto la mención de estas lagunas.
- **PALABRAS CLAVE:** Federico García Lorca. Poesía. Teatro. Recepción literaria. Hungría.

Federico García Lorca ocupa un lugar excepcional en la historia de las traducciones literarias en Hungría. Aunque la literatura española no fue desconocida ante el público húngaro desde el siglo XVIII –basta citar la traducción del *Oráculo manual* de Baltasar Gracián, la de *El Quijote* de Cervantes, las obras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, el teatro de Echegaray y Benavente, y algunas obras de la generación del 98–, sin duda alguna, el poeta granadino fue el primer autor español cuya obra llegó a Hungría con un trabajo traductor mucho más sistemático y concienzudo que en el caso de los autores anteriores. Así, García Lorca es el único autor de lengua castellana cuya completa obra fue traducida al húngaro.

El objetivo del presente ensayo es resumir la recepción de la obra lorquiana en Hungría y presentar el estado actual de las investigaciones húngaras concernientes al poeta granadino. Nuestro examen se centra, por un lado, en las ediciones húngaras de

---

\* SZTE – Universidad de Szeged. Departamento de Estudios Hispánicos. Szeged, Hungría. 6722 – katoaeszter@gmail.com

Artigo recebido em 20/10/2014 e aprovado em 18/11/2014.

las obras de Federico García Lorca, por otro lado, hemos intentado buscar las huellas de todos los trabajos filológicos sobre la obra lorquiana que escribieron nuestros investigadores desde los años 40 hasta nuestros días. Igualmente, investigamos también los estrenos teatrales de las piezas dramáticas y, para recibir una imagen más completa sobre la acogida de García Lorca, consideramos importante también destacar unas adaptaciones que hicieron los artistas húngaros inspirados por la enorme riqueza del universo lorquiano. Por supuesto nuestra investigación es mucho más amplia de lo que ahora podemos resumir en estas páginas, sin embargo intentaremos esbozar las direcciones más importantes de este trabajo.

## La llegada de la noticia de la muerte de Federico García Lorca a Hungría

El punto de partida de todas las investigaciones de recepción literaria, cuando se trata de un escritor extranjero, es encontrar la respuesta a la siguiente pregunta: ¿Cómo llegó la fama del artista a un país concreto y de qué manera le conoció el público? En el caso de Federico García Lorca la respuesta es más compleja ya que los húngaros llegaron a conocer primero la triste noticia de su asesinato, y solamente después empezaron las traducciones de sus obras. Aunque la primera edición húngara de una completa obra lorquiana –publicada en 1947– es bastante tardía, el artista andaluz ya era conocido ante el público húngaro gracias al poeta Miklós Radnóti (1909-1944), cuya vida guardaba con su colega granadino un triste simbolismo común ya que él también fue asesinado por los fascistas húngaros en la segunda guerra mundial. El poeta húngaro siguió con atención y preocupación el destino del pueblo español en la guerra civil cuya influencia artística quedó inmortalizada ya en algunos poemas suyos (*Elegía, Duérmete, España, España*) desde 1936. También se debe a Radnóti la primera mención del nombre del poeta granadino en la lírica húngara, en su epigrama *Federico García Lorca* (escrito en 1937), traducido al español por Javier Pérez Bazo:

Porque te amaba España  
por decirse tus versos los amantes...  
cuando vinieron qué más pudieron hacer,  
eras poeta... te mataron *ellos*.  
Ahora el pueblo sin ti batallas libra,  
¡ay, Federico García!”  
(RADNÓTI, 2010, p.37).

Un año más tarde, en la *Primera égloga* de Radnóti, en el diálogo entre el pastor y el poeta, vuelve otra vez la figura y el martirio de Federico, traducido por Isabel Pérez Montalbán:

*Pastor:*

Oigo, pues, por las cumbres de los feroces Pirineos  
los cañones discuten con cañones entre helados cadáveres sangrantes,  
[...] Creo que conociste a Federico. ¿Acaso él huyó?, ¡dímelo!

*Poeta:*

No, no huyó. Lo mataron dos años antes en Granada.

*Pastor:*

¡García Lorca ha muerto! ¡Y nadie me lo ha dicho todavía!  
La noticia de guerra corre rápido, y quien es un poeta  
¡así desaparece! ¿es que Europa llevó luto por él?

*Poeta:*

No se dieron ni cuenta. Tal vez el viento buscando en la brasa  
encuentre versos rotos en lugar de la hoguera y los recuerde.  
Esto queda de la obra para el descendiente curioso.

*Pastor:*

No huía. Se murió. Pues el poeta ¿a dónde puede huir? [...]”  
(RADNÓTI, 2010, p.41-42).

Aunque no existe ningún documento escrito, es probable que Olivér Brachfeld (1908-1967), gran hispanista húngaro, fuera el primer traductor de Federico García Lorca. Sabemos también que bajo su influencia nació en Radnóti el deseo de traducir poemas de Lorca y, con la ayuda de las traducciones crudas de György Bálint (1906-1943, escritor y traductor literario) se dedicó a este trabajo. A pesar de que estas traducciones nunca vieron la luz, probablemente por la temprana y violenta muerte de Radnóti, podemos decir que, evocando a István Baka (2006, p.80), otro poeta contemporáneo, “Miklós Radnóti colocó a García Lorca en el panteón de la poesía húngara”, asegurándole la eternidad en nuestra literatura.

## Las traducciones de las obras lorquianas

La búsqueda bibliográfica de nuestra investigación abarca tanto las ediciones de tomos lorquianos como las publicaciones esporádicas de unos poemas sueltos. La primera lista podemos decir que es completa hasta nuestros días, mientras que la del segundo grupo es más bien una selección inacabada ya que muchas revistas literarias, antologías temáticas o tomos individuales de traductores literarios húngaros contienen también obras del granadino, así su mapeo es bastante difícil y se basa en el minucioso escrutinio de los catálogos de las bibliotecas y los de las tiendas de libros usados.

El primer tomo lorquiano que fue enteramente traducido fue el *Romancero gitano* que se publicó en húngaro en dos versiones diferentes, editadas independientemente por dos casas editoras: la primera, gracias al trabajo traductor de László András (GARCÍA LORCA, 1947a), y la otra fue la traducción de Ervin Gyertyán (GARCÍA LORCA, 1947b).

En la década de los 50, cinco ediciones salieron a la luz. En 1957 un tomo (GARCÍA LORCA, 1957a) de poesías y dramas selectos, entre estos: *La zapatera prodigiosa* (traducción de János Benyhe), *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* (ambos en la traducción de László András) y *Yerma* (traducción de László Németh). El mismo año se editó en un libro autónomo *Bodas de sangre* (GARCÍA LORCA, 1957b), esta vez traducido por Gyula Illyés. Un año más tarde tres dramas (*Los títeres de cachiporra*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Retablillo de don Cristóbal y la señá Rosita*) vieron la luz en la interpretación húngara de László András (GARCÍA LORCA, 1958). También en el último año de la década aparecieron dos ediciones más: en la traducción de János Benyhe, *La zapatera prodigiosa* (GARCÍA LORCA, 1959a) y, finalmente, un tomo de selección de la prosa lorquiana (GARCÍA LORCA, 1959b).

Los años 60 también fueron muy fructíferos en cuanto a las traducciones nuevas: vio la luz un tomo de obras selectas (GARCÍA LORCA, 1963) y gracias al enorme trabajo de más de veinte traductores literarios, la *Obra completa* del autor español en dos volúmenes (GARCÍA LORCA, 1967) llegaron a los lectores húngaros.

En la década de los 70 aparecieron unas reediciones de las traducciones anteriores: *Bodas de sangre* (GARCÍA LORCA, 1972), poemas selectos (GARCÍA LORCA, 1975a, 1977), una antología de poemas seleccionados para niños (GARCÍA LORCA, 1975b), y la tercera edición del *Romancero gitano* (GARCÍA LORCA, 1976), esta vez interpretado en húngaro por László Nagy.

Respecto a la publicación del 1967, las siguientes décadas guardaron solamente dos novedades editoriales: la traducción de la *Comedia sin título*, en una edición conjunta con *El público* (GARCÍA LORCA, 1981) y la de los *Sonetos del amor oscuro* (GARCÍA LORCA, 1988a). A finales de la década de los 80 se editaron los dramas lorquianos en un tomo autónomo (GARCÍA LORCA, 1988b) y una selección de poemas del poeta granadino (GARCÍA LORCA, 1989), editado en Bukarest (Rumanía), pero igualmente en lengua húngara.

También la década de los 90 nos dejó tres publicaciones: *Bodas de sangre* en una edición conjunta con *Comedia sin título* (GARCÍA LORCA, 1995a), poesías selectas de Lorca (GARCÍA LORCA, 1995b) y una edición trilingüe (gitano, húngaro y español) del *Romancero gitano* (GARCÍA LORCA, 1995c). La última edición lorquiana en Hungría fue en 2006 cuando se conmemoró el septuagésimo aniversario de la muerte del dramaturgo de Fuente Vaqueros con la publicación de un tomo que contiene seis dramas selectos, traducidos ya en las décadas anteriores.

Después de la enumeración de las publicaciones podemos hacer algunas consideraciones indispensables:

1. En la segunda mitad de los años 50 se ve claramente un *boom*, con la publicación de cinco obras diferentes. La popularidad cada vez más grande fue debida también a un estreno teatral en 1955, el de *La casa de Bernarda Alba* por el Teatro *Katona József* que consolidó verdaderamente la fama de García Lorca en nuestro país.
2. Las *Obras selectas* de 1963 es una edición importante porque, según Gábor Garai (1964), con este libro el granadino se aclimató definitivamente en el idioma húngaro. Loando el trabajo de los traductores, el crítico literario afirma que por fin se tumbaron las barreras entre el poeta español y el texto húngaro. En este volumen Lorca se nos presenta en su complejidad artística, aunque todavía no en la totalidad numérica de sus obras, pero sí en su genialidad multilateral, es decir, como poeta, dramaturgo, prosista y ensayista.
3. En la edición húngara de la *Obra completa* (GARCÍA LORCA, 1967) trabajaron juntos 23 traductores –les mencionaremos más tarde– para transmitir la obra lorquiana en su complejidad. En la introducción también hemos mencionado que toda la obra de García Lorca fue traducida al húngaro, sin embargo, a esta constatación tenemos que añadir aquí la restricción siguiente: los dos volúmenes, por supuesto, solo en su título pudieron recibir el calificativo *completo* ya que en aquel entonces aún no se conocía realmente la obra del granadino en su totalidad. Con el paso del tiempo, como es bien sabido, descubrieron unos manuscritos perdidos o guardados sin el permiso de edición, basta pensar, por ejemplo, en *Los sonetos del amor oscuro*. La base de la traducción de los dos libros de 1967 fue la séptima edición de las *Obras completas* de García Lorca (1964), en la recopilación y con las notas de Arturo del Hoyo.
4. En total, la poesía de García Lorca fue publicada en diez volúmenes de los que el más popular fue el *Romancero gitano*: cuatro ediciones de las que una, la de 1995, es una edición interesante por su forma trilingüe.
5. Las piezas teatrales vieron la luz en ocho volúmenes de selección. La edición de 1988 contiene todas las obras dramatúrgicas de García Lorca, es decir, es efectivamente una reedición de una parte del segundo volumen de la *Obra completa* de 1967.
6. Podemos descubrir tres selecciones mixtas, o sea, de poesía, drama y prosa –comprendida aquí también su *Obra completa* (GARCÍA LORCA, 1967).

7. En cuanto a las ilustraciones de las ediciones cabe destacar tres tomos especialmente interesantes. La primera es una colección de poemas para niños (GARCÍA LORCA, 1975b) con los dibujos preciosos de García Lorca. La otra es la edición-homenaje (GARCÍA LORCA, 1976) del *Romancero gitano* con las hermosísimas ilustraciones de Pablo Picasso. Y, por último, también en la edición de los *Sonetos del amor oscuro* (GARCÍA LORCA, 1988a) los poemas recibieron un excepcional acompañamiento visual, gracias a los grabados bonitos de János Kass, famoso gráfico húngaro.

Aunque el número de los ejemplares, al parecer, es una información secamente estadística, pensamos que vale la pena echar un vistazo sobre estos datos también para ver el volumen de la difusión de las ediciones. A pesar de que a partir de los libros publicados desde los años 80 no tenemos datos exactos —ya que las casas editoras indicaron el número de los ejemplares en su colofón solamente hasta los finales de los 70—, también los datos anteriores resultan interesantes. La edición que alcanzó los 25.000 ejemplares fue un tomo de poesía selecta (GARCÍA LORCA, 1975a), mientras que la selección de poemas para niños ilustrados con los dibujos de su mismo autor (GARCÍA LORCA, 1975b) ocupó la segunda posición con sus 19.800 ejemplares. Fuera de las mencionadas, tres publicaciones superaron aún los diez mil ejemplares: otro tomo de poesía selecta (GARCÍA LORCA, 1977) con 14.800, la edición de aniversario del *Romancero gitano* (GARCÍA LORCA, 1976) con 13.100, y la edición de *Bodas de sangre* (GARCÍA LORCA, 1972) con unos 11.900 ejemplares. La *Obra completa* (GARCÍA LORCA, 1967) se editó en 6.800, mientras que los otros libros entre 2.650 y 4.950, la mayoría, alrededor de tres mil ejemplares.

Al segundo grupo de nuestra búsqueda bibliográfica pertenecen las publicaciones donde encontramos obras de García Lorca junto a las de varios autores, es decir, Lorca aparece como coautor. Es bastante difícil recoger éstas, nuestra bibliografía actualmente contiene más de 130 publicaciones dispersas, pero esta lista todavía no es completa. Aquí no hay espacio para enumerar todas estas, solamente queríamos destacar algunas características generales:

1. La mayoría de las publicaciones esporádicas son poesías agrupadas en antologías según diferentes criterios temáticos (por ejemplo: poemas de amor, lírica hispánica, poesía antifascista, poesía para niños, poemas sobre la música, la fe, la mujer etc.). A este grupo pertenecen también las primeras traducciones publicadas en los años 40. En 1941, es decir antes de la traducción del primer tomo entero de García Lorca, los lectores ya leían en húngaro la *Baladilla de los tres ríos* en la interpretación de István Vas (SZERELMES..., 1941, p.111-112), mientras la *Oda al Santísimo Sacramento del altar* (traducción de Endre Gáspár) fue publicada en 1944, en una antología de la lírica hispana (GASPAR; PÁL, 1944, p.237-238).

2. Otro subgrupo lo forman los volúmenes de reconocidos traductores literarios húngaros en los que la obra lorquiana aparece junto a la traducción de los poemas de diferentes autores de la literatura mundial (por ejemplo: selecciones de traducciones de poemas de Sándor Weöres, Ágnes Nemes Nagy, Endre Gáspár, Ottó Orbán, Gábor Garai, László Nagy etc.).
3. Algunas obras teatrales (o sus fragmentos) de Lorca figuran también en el índice de selecciones de dramas del siglo XX.
4. Las revistas y periódicos literarios también dedican espacio a la presentación de la obra de García Lorca (*Nagyvilág*, *Új Írás*, *Ezrdevég* etc.).
5. Los anuarios y los calendarios forman un grupo reducido pero interesante (*Lányok évkönyve*, *Madách Kalendárium*, *Utunk Évkönyv* etc.) que, generalmente, seleccionan entre los poemas de García Lorca según algún criterio temático.
6. Examinamos también los libros de textos o crestomatías usadas generalmente en la enseñanza secundaria húngara donde son recurrentes algunos poemas de García Lorca.

## László Nagy, un traductor excepcional de la obra lorquiana

En la edición de la *Obra completa* de García Lorca (1967) trabajaron en total 23 traductores que eran poetas y/o escritores prestigiosos de la literatura húngara: László András János Benyhe, István Eörsi, Gábor Garai, Gyula Illyés, Zoltán Jékely, Amy Károlyi, Csilla Kárpáty, László Lothár, Zoltán Majtényi, Imre Molnár, László Nagy, Ágnes Nemes Nagy, László Németh, Ottó Orbán, Zsuzsa Rab, György Somlyó, Zsuzsanna Takács, Gyula Tellér, György Timár, István Tótfalusi, István Vas, Sándor Weöres.

Si examinamos también los números de las obras traducidas entre los mencionados, destacan Eörsi (con 79 poemas traducidos), Weöres (42 poemas), Molnár (38 poemas), Nagy (31 poemas), Tótfalusi (30 poemas y un drama). El trabajo traductor de László András merece atención no solamente por el número elevado de las obras traducidas por él, sino también porque abarca todos los géneros: tradujo 32 poemas, 8 dramas y todas las obras en prosa de García Lorca, en los dos tomos de la *Obra Completa*. A eso tenemos que añadir que más tarde, en los años 80, tradujo aún el teatro irrepresentable de García Lorca (1981)<sup>1</sup> y todo el ciclo de los *Sonetos del amor oscuro* (GARCÍA LORCA, 1988).

<sup>1</sup> *El público, Comedia sin título.*

Sobresale además, que algunos de los que interpretaron en húngaro las obras de García Lorca –entre ellos, András, Benyhe, Garai, Nagy, Németh, Takács– no solamente se dedicaban a la traducción, sino que nos han dejado importantes escritos filológicos y ensayos analíticos sobre el universo lorquiano.

Sin duda alguna, entre los literatos citados, László Nagy (1925-1978) merece especial atención en cuanto a la traducción de la poesía española en general, y la de la lírica del poeta de Fuente Vaqueros en especial. El poeta húngaro tradujo también poemas de Gil Vicente, Diego Sánchez Badajoz, Luis de Góngora, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez y Joaquín Romero Murube, pero sus traducciones de la poesía lorquiana alcanzan la cumbre más alta de su trabajo traductor. Las investigaciones posteriores de los críticos literarios (JÁNOSI, 2006a, 2006b, 2006c, 2007; TAKÁCS, 1980, 1982; TOLNAI, 1978) también confirman la calidad excepcional de las traducciones de Nagy.

Después de las primeras traducciones de András y Gyertyán (GARCIA LORCA, 1947a, 1947b), László Nagy fue el tercer traductor de los dieciocho romances españoles, y en su interpretación alcanzó el famoso poemario una enorme popularidad, no experimentada después de las dos ediciones del año 1947. Ya el volumen de las obras selectas (GARCÍA LORCA, 1963) contenía las versiones húngaras de Nagy, y desde entonces todas las reediciones utilizan sus traducciones: la *Obra completa* (GARCIA LORCA, 1967) y el tomo-homenaje del *Romancero* (GARCIA LORCA, 1976) también. László Nagy tradujo además *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y diecisiete poemas más, en total 33 obras líricas del granadino. Es interesante destacar que Nagy no sabía el español, así trabajó a partir de traducciones crudas, pero gracias a su experiencia como traductor literario, y a sus amplios conocimientos de otras lenguas indoeuropeas (JÁNOSI, 2007), llegó a una increíble perfección.

Nagy, hablando del trabajo traductor, dijo que “[...] la traducción literaria es útil también para mostrar que los poetas del mundo son todos parientes en la humanidad” (NAGY, 2004, p.597). García Lorca y Nagy eran parientes muy cercanos no solamente en su humanidad sino que en muchos aspectos de su vida también<sup>2</sup>. Ambos nacieron en una acomodada familia campesina en un pueblo pequeño (Fuente Vaqueros y Felsőiskáz) y respiraron en su niñez una enriquecedora cultura popular. Empezaron sus estudios e hicieron el bachillerato en las ciudades cercanas (Granada y Pápa) y de jóvenes llegaron a la capital (Madrid y Budapest) para adherirse a círculos intelectuales de la época (Residencia de Estudiantes y Residencia Popular Húngara).

La sensibilidad hacia el folclore de ambos artistas se manifestó también en sus obras ensayísticas. Semejantemente a *El cante jondo*, *Las nanas infantiles* o *Teoría y juego del duende* de Lorca, Nagy también escribió excelentes ensayos sobre la poesía popular y su influencia sobre la lírica moderna: “El recuerdo de un hechizo, Sobre

---

<sup>2</sup> Más detalladamente véase Jánosi (2007, p.46-53).



la poesía popular búlgara, La fuerza inspiradora de la poesía popular, Vitalidad que respira, La poesía popular de los pueblos vecinos etc.” (JÁNOSI, 2006a, p.556).

Además, la inclinación de ambos hacia las bellas artes aporta un nuevo rasgo semejante entre los dos poetas: Nagy, al igual que Lorca, dibujaba, pintaba, esculpía, preparaba cubiertas de libros e ilustraciones para poemas, entre muchos, para los de Dylan Thomas y Miguel Hernández. Lo que más frecuentemente dibujó Nagy eran caballos: caballos saltando como delfines, pegaseos alados, garañones con lunas en la frente, potrillos de terciopelo (JÁNOSI, 2007).

Otro rasgo común de los dos poetas puede ser la profunda e íntima amistad con un pintor. La amistad de Nagy con Béla Kondor recuerda inevitablemente la relación entre García Lorca y Salvador Dalí. El poeta húngaro escribió un poema –semejante a la *Oda a Salvador Dalí*– a su amigo pintor con el título “*A mindenség mutogatója*” [El exhibicionista de la universalidad]. No solamente la influencia de los pintores mencionados sino también la de los grandes músicos merece mención en la vida de ambos poetas. Manuel de Falla, en el caso de Lorca, y Béla Bartók, en el de Nagy (JÁNOSI, 2007, p.52).

Por último, destacaríamos algunos paralelismos entre Nagy y Lorca en la naturaleza y en los motivos de sus metáforas e imágenes poéticas: la muerte violenta, el negro y el rojo, colores de la muerte y de la sangre, o el verde que es el color preferido de Nagy también (JÁNOSI, 2007). Todos estos paralelismos mencionados apoyan evidentemente por qué son tan excepcionales las traducciones de Nagy. No solamente la crítica húngara sino también la extranjera llama nuestra atención a esta hermandad espiritual e intelectual entre los dos poetas. “La rica musicalidad de sus versos le emparentan a Lorca y a Dylan Thomas”, elogia Clive Wilmer a László Nagy en el *London Magazine*<sup>3</sup>. Como curiosidad mencionaríamos que Nagy escribió un poema con el título *Lorca*, y entre sus traducciones de la poesía rusa encontramos también el poema *García Lorca* del poeta georgiano Jansugh Charkviani.

Podríamos enumerar otros paralelismos y semejanzas instintivas entre la vida y obra de los dos poetas, pero consideramos que los ejemplos mencionados explican ya suficientemente aquella comunidad cultural y espiritual que convirtió a László Nagy y García Lorca en unos parientes inseparables. En la poesía de García Lorca, el poeta húngaro pudo reconocer la versión española de sus propias aspiraciones (GÖRÖMBEI, 1992). Los rasgos comunes tanto de sus personalidades como los de sus visiones poéticas fundamentaron el nacimiento de las traducciones y, junto a las intuiciones artísticas de Nagy, garantizaron también la calidad artística y la autenticidad de las versiones húngaras (JÁNOSI, 2006a). Sin las traducciones de Nagy, los lectores húngaros podrían conocer a García Lorca solo de manera superficial. Es verdad que otros –András, Gyertyán o Somlyó– tradujeron también

---

<sup>3</sup> Cf. Gömöri (1996, p.245).

los poemas del *Romancero* o el famoso *Llanto por Ignacio*, pero sin duda alguna solamente László Nagy logró transmitir más fielmente el mensaje, el latido y la musicalidad de las obras originales. Para eso era imprescindible que el *duende* de García Lorca se encontrara con el de László Nagy (CSOÓRI, 1994). Como conclusión podemos decir que el poeta húngaro entendió y sintió más que los otros –incluso los hispanistas más destacados– el mundo del granadino y lo expresó en húngaro de tal manera que García Lorca se convirtió en uno de los poetas más populares en Hungría.

## La obra dramática de García Lorca en los teatros húngaros

Junto a las ediciones húngaras de las obras lorquianas, sin duda alguna, García Lorca, el dramaturgo, llega más al público desde el palco teatral. Sus obras han estado y están presentes continuamente en nuestros teatros desde 1955, cuando fue la primera puesta en escena de una obra lorquiana. Aquel entonces, *La casa de Bernarda Alba* apareció en la programación del Teatro *Katona József* de Budapest y las circunstancias del estreno eran peculiares. El teatro originalmente programó la puesta en escena de un drama húngaro, con el título *Galilei*, obra de László Németh, sin embargo, el dictatorial régimen comunista de Hungría prohibió la puesta en escena de aquella pieza en el último momento. Así, el director Endre Marton tuvo que elegir con mucha prisa una nueva obra y su elección fue justamente *La casa de Bernarda Alba*. Es decir, sucedió que una obra censurada en la España franquista pudo ser representada en Hungría en lugar de otra obra prohibida, esta vez por el régimen autoritario húngaro.

Desde el éxito del primer estreno húngaro, *La casa de Bernarda Alba* es el drama más representado de la obra lorquiana hasta nuestros días y, tal vez, podríamos añadir que este fenómeno es típico no solo en Hungría sino también en el panorama mundial del teatro. A esta constatación podemos añadir unas estadísticas de Gábor Tolnai (1968) que analizó los números de los espectáculos y los espectadores hasta los años 60. Según sus investigaciones la última obra del dramaturgo español fue estrenada desde 1955 más de 150 veces y fue un éxito no sólo en la capital sino también en la provincia, ante un público campesino. El mismo autor, en su monografía sobre García Lorca, cita los datos del repertorio del Museo Nacional de Historia del Teatro y, a base de éstos, 62.614 espectadores pudieron ver la obra en 233 funciones entre 1955 y 1968 (TOLNAI, 1968). Hoy en día no disponemos datos exactos, pero sin estadísticas sobre el número de los espectadores también podemos decir que *La casa de Bernarda Alba* sigue siendo la pieza más conocida ante el público húngaro.

En las décadas de 50 y 60 la política teatral –dirigida por las directivas del partido único del sistema comunista– favoreció mucho la difusión de la obra lorquiana, sobre todo porque en la figura del granadino veían a un mártir, la primera víctima del régimen dictatorial de Franco. Por este motivo, hasta los años cincuenta, las puestas en escena llevaban muchas veces el sello de un simbolismo político. El público pudo constatar esta sugerencia ideológica sobre todo en los estrenos de *La casa de Bernarda Alba* en la que la madre se convirtió en todo tipo de tiranía, mientras que la figura de Adela representaba un nuevo mundo rebelde (TOLNAI, 1968).

Entre 1955 y 1964 en los teatros húngaros se estrenaron básicamente todas las obras más populares de García Lorca: *Bodas de sangre* en 1957, *La zapatera prodigiosa* en 1959, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* en 1960, *Yerma*, *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, *Mariana Pineda* en 1962, y *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* en 1964. El debut de las piezas irrepresentables del dramaturgo de Fuente Vaqueros tardó más décadas, y solamente a finales del milenio y en los primeros años del siglo XXI pudimos conocer algunas de éstas: *El maleficio de la mariposa* en 1996, la *Comedia sin título* en 2006, *Así que pasen cinco años* en 2008 y *El paseo de Buster Keaton* en 2009. La única pieza no estrenada hasta el momento es *El público*.

Es bastante difícil dar un panorama completo, es decir, desde 1955 hasta 2015, sobre las representaciones porque, y por suerte, García Lorca es un dramaturgo muy popular, y ya que tampoco queríamos excluir de nuestra búsqueda las adaptaciones nacidas bajo la inspiración lorquiana, así el número de los estrenos es bien elevado: casi no hemos encontrado una temporada sin obra lorquiana representada por alguna compañía húngara. Antes de esbozar los resultados de nuestra investigación es importante delimitar el círculo de las representaciones examinadas.

En primer lugar, hay que considerar los estrenos tradicionales, es decir, los que siguen los textos originales, por supuesto con muy diferentes concepciones dramáticas a lo largo de las seis décadas. A este grupo pertenecen distintas categorías, entre éstas los estrenos de teatros húngaros con compañías estables, los espectáculos en los diferentes festivales teatrales, las representaciones de compañías no profesionales o de grupos universitarios, las puestas en escena de compañías húngaras que desarrollan su trabajo teatral en húngaro, pero fuera de nuestras fronteras – en Transilvania (Rumanía), en Voivodina (Serbia) o en Eslovaquia; con especial atención a los teatros de Novi Sad, Marosvásárhely, Kolozsvár, Sepsiszentgyörgy, Székelyudvarhely o Gyergyószentmiklós– y, por último, los estrenos de compañías invitadas a nuestro país, pero en lengua no húngara.

En segundo lugar, hemos examinado también las diferentes adaptaciones a las cuales pertenecen las obras que no son fieles a los textos originales, pero, de alguna manera, han recibido inspiración artística de obras concretas de Lorca. Estas obras

no forman parte orgánica de la obra artística del dramaturgo andaluz, sin embargo, las consideramos importantes y relevantes desde el punto de vista de la recepción, porque pueden formar notablemente la imagen de García Lorca y, además, pueden contribuir a su popularidad en Hungría. A este subgrupo pertenecen las adaptaciones al teatro de baile (ballet, danza folclórica, danza moderna), al guiñol, y a la ópera o al musical.

Siguiendo esta tipología, en el cuadro de abajo podemos ver numéricamente el estado actual (abril de 2015) de nuestra investigación, indicando el número de los estrenos que dejaron huellas también en la prensa teatral. Hay que tener en cuenta que esta lista se amplía cada vez que encontramos informaciones sobre los nuevos estrenos, y es posible que no esté completa debido a que a veces los estrenos de compañías pequeñas o efímeras no siempre provocan repercusión en la crítica y, así, eso dificulta también nuestra búsqueda. Sin detenernos mucho en los escuetos datos estadísticos, es obvio –como lo apoyarán los números que vienen– que en sentido teatral Federico García Lorca está muy vivo hasta nuestros días en los teatros húngaros.

De la estadística se ve claramente, y no es sorprendente, que los dramas mayores, *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma* son los preferidos por parte de los directores húngaros. Entre las obras menos conocidas de Lorca había tres –*La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*– que hasta el cambio de milenio volvían reiteradamente a las escenas, sobre todo de la mano de las compañías aficionadas o en los estrenos de examen de los estudiantes de la Universidad de Artes Escénicas. En el caso de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, *Mariana Pineda*, *Retablillo de don Cristóbal* y *El maleficio de la mariposa* podemos hablar sólo de muy pocos estrenos. Hay además obras apenas estrenadas de García Lorca (*Así que pasen cinco años*, *Buster Keaton*, *Comedia sin título*), sin embargo, es un hecho digno de consideración que algunos teatros arriesguen su puesta en escena. La única obra teatral de García Lorca que no ha sido estrenada hasta nuestros días en las tablas húngaras es *El público*, como hemos mencionado antes. Sin embargo, hay que añadir que los títulos últimamente mencionados tampoco han sido aplaudidos muchas veces en España. El mismo Lorca nombró estas piezas como *teatro bajo la arena* o comedias *irrepresentables*, porque sabía que su puesta en escena era difícil o imposible.

## Las obras de García Lorca en Hungría (1955-2015), número de los estrenos

AÑO*	TÍTULO DE LA OBRA	ANTES DE 2000	ENTRE 2000-2015	EN TOTAL
1955	<i>La casa de Bernarda Alba</i>	19	29	58
1957	<i>Bodas de sangre</i>	8	24	32
1959	<i>La zapatera prodigiosa</i>	6	-	6
1960	<i>Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín</i>	11	4	15
1962	<i>Yerma</i>	7	9	16
1962	<i>Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita</i>	6	2	8
1962	<i>Mariana Pineda</i>	2	-	2
1964	<i>Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores</i>	2	-	2
1996	<i>El maleficio de la mariposa</i>	1	1	2
2006	<i>Comedia sin título</i>	-	1	1
2008	<i>Así que pasen cinco años</i>	-	2	2
2009	<i>Buster Keaton</i>	-	2	2

\* Fecha de la primera puesta en escena.

Por supuesto, la recepción húngara de la obra de García Lorca no dependió solamente de los estrenos de teatro de prosa, sino que también las diferentes adaptaciones —a la ópera, al musical, al ballet, a la danza folclórica o al teatro de movimiento— contribuyeron mucho a la formación de su imagen. La riqueza artística de las obras teatrales de García Lorca da posibilidad a múltiples adaptaciones escénicas. La gran musicalidad, el expresivo y simbólico cromatismo, y la eternidad de los temas de su mundo inspiraron a muchos artistas, tanto músicos como coreógrafos.

Es un hecho bien interesante que, en el caso de *La casa de Bernarda Alba*, antes de 2000 nacieron estrenos tradicionales y solamente desde el cambio de siglo aparecen diferentes adaptaciones fuera del teatro de prosa. Es evidente también que cada vez más compañías no profesionales —por ejemplo, muchos grupos universitarios— ponen esta obra en su programación. Está claro que en las investigaciones de recepción no se puede trazar líneas tan marcadas con fechas pero, esta vez, nos parece como si el cambio de siglo (o milenio) fuera también una línea divisoria en la recepción del teatro lorquiano en Hungría. ¿En qué dirección se desarrollará la imagen de Lorca en el futuro a través de las interpretaciones escénicas? ¿Volverá a las tradiciones o aparecerán iniciativas cada vez más audaces (y más alejadas del texto original)? Son preguntas sin respuestas, de momento, pero pensamos que es interesante seguir con atención esta tendencia también.

## Investigaciones húngaras a cerca de García Lorca

Junto a las traducciones y los estrenos teatrales, en las década de los cincuenta, empezaron también las investigaciones filológicas acerca de la obra de Federico García Lorca. Esta fase temprana fue pionera ya que en España, como es bien sabido, no solamente muchas de las obras del granadino estuvieron censuradas durante el franquismo, sino que fueron prohibidas también las investigaciones sobre el autor. En Hungría, justamente la constelación política de aquel entonces favoreció el trabajo de los investigadores y no es tampoco sorprendente que los primeros escritos sobre García Lorca subrayaban que el mártir granadino siempre fue el partidario del pueblo, de los que no tenían nada, y que él mismo profesó ideas izquierdistas y luchó con las letras contra la tiranía. Es elocuente también que el primer traductor del *Romancero gitano*, László András, escribió la siguiente dedicatoria a la edición húngara del poemario: “A la memoria de los héroes españoles y de las Brigadas Internacionales, caídos en la lucha por la defensa de la República Española” (GARCÍA LORCA, 1947a, p.4). A veces, los obligatorios comentarios políticos –como, por ejemplo, en el caso de *Bodas de sangre*, András escribió que “[...] es un drama del pueblo, donde el autor alza su voz en nombre de la paz y contra las armas” (GARCÍA LORCA, 1947a, p.7)– desviaron la atención del verdadero valor artístico de la obra, sin embargo, ya nacieron unos análisis más profundos y literarios gracias a los que los lectores ya podían percibir una imagen más justa del granadino. Entre las investigaciones diferenciamos tres grupos de trabajos: (1) los prólogos o epílogos de las ediciones lorquianas; (2) ensayos y artículos en revistas literarias y teatrales; (3) monografías sobre García Lorca.

En el primer grupo encontramos unas páginas de mucho valor ya que estos trabajos, publicados en los tomos de las traducciones, empezaron a introducir a los lectores húngaros en el universo lorquiano. En la mayoría de los textos filológicos (introdutorios o explicativos) publicados en los tomos traducidos, podemos encontrar unos comunes hilos temáticos: énfasis del asesinato del poeta por los fascistas, un acercamiento costumbrista a los motivos del poeta, y un desconocimiento parcial del ambiente cultural de la época.

Entre las 22 ediciones mencionadas, solamente en 11 tomos podemos encontrar unos escritos sobre la vida y obra de García Lorca, aunque no todos son del mismo nivel y valor. En las primeras dos traducciones del *Romanceo gitano* (GARCÍA LORCA, 1947a, 1947b), las introducciones contienen más errores biográficos (fechas incorrectas, ortografía imprecisa de los nombres) y, a veces, interpretan algunas obras de Lorca de manera simplificadora y reductora. Por ejemplo, András escribe sobre *La casa de Bernarda Alba* que “[...] el tema del drama es la lucha de dos mujeres por el mismo hombre” (GARCÍA LORCA, 1947a, p.8). Como hemos mencionado, estos primeros textos subrayan el perfil político de García Lorca: “Escribe poemas, sobre el

pueblo, para el pueblo, así sus versos se llenan de política”, comenta András László<sup>4</sup>. En la introducción de György Kassai a la otra edición del *Romancero* (GARCÍA LORCA, 1947b) encontramos una interpretación costumbrista del ciclo *gitano* y no podemos pasar por alto una nota del autor: “En los poemas de García Lorca casi no hay pensamiento”, escribe injustamente Kassai. Claro está que en los lectores de hoy esta frase despierta mucha indignación.

En la mayoría de las ediciones vuelven tres nombres importantes como responsables de la selección, de la redacción, de los comentarios introductorios y las notas explicativas: László András, Gábor Tolnai y János Benyhe. En cinco libros (GARCÍA LORCA, 1947a, 1958, 1967, 1981, 1988b) László András escribió un prefacio o un epílogo, de los que, sin duda alguna, el ensayo de mayor envergadura es el de los tomos de la *Obra completa* (GARCÍA LORCA, 1967). Además, también el análisis del teatro lorquiano de András<sup>5</sup> refleja un conocimiento del tema cada vez más profundo y preciso. Entre las traducciones ya hemos elogiado el trabajo de András, pero aquí tenemos que añadir que como filólogo también aportó enormemente a la imagen de García Lorca en Hungría: en 17 ediciones (de las 22) aparece su nombre, sea como traductor, sea como responsable de la selección, o como autor del prefacio del tomo.

Otro filólogo destacado, Gábor Tolnai, preparó un prólogo al tomo de 1957 que es el primer ensayo más amplio sobre García Lorca, aunque él también comete unos errores en la biografía del poeta. Tolnai escribe detalladamente sobre las raíces populares y folclóricas de la poesía lorquiana, su lírica amorosa, su periodo americano –apostrofado como etapa de *decadencia* y de *búsqueda* artística–, el lenguaje realista de sus dramas, la musicalidad de su poesía, las mujeres de su mundo dramático, para destacar los más importantes focos de atención del ensayista. Este escrito será la base también del epílogo más ampliado del tomo de 1963, aunque sobresale que Tolnai, en la edición más tardía, para ilustrar su propio texto con citas, utilizó traducciones más recientes de los poemas de García Lorca (en el tomo de 1957 aparecen fragmentos del *Romancero* en la interpretación de László András, mientras que en el de 1963 podemos conocer ya la versión húngara de László Nagy).

El tercer filólogo que escribió un prólogo y otro epílogo sobre Lorca en dos ediciones (GARCÍA LORCA, 1959b, 1977) fue János Benyhe, cuyo nombre aparece también como traductor literario junto a algunos dramas de Lorca. Benyhe elogia al autor español destacando que se convirtió en un modelo para los jóvenes poetas húngaros. Respecto a los escritos anteriores la novedad de la introducción del tomo de 1959 es que el investigador húngaro, en la caracterización de la personalidad de García Lorca, ya cita la opinión de los contemporáneos sobre Lorca (Jorge Guillén, Dámaso

---

<sup>4</sup> Cf. García Lorca (1947a, p.9).

<sup>5</sup> En los tomos de García Lorca (1981, 1988b).

Alonso), lo que atestigua el mejor conocimiento también del entorno intelectual de la época estudiada. En cuanto a la obra lorquiana, la selección de 1959 hace conocer a García Lorca como un artista multilateral, alejado ya del *mito de la gitanería* conocido por los húngaros en 1947. Algunas alusiones a momentos biográficos de García Lorca certifican que llegaron a Hungría más detalles sobre la vida del granadino. Benyhe acentúa la estrecha relación entre la poesía y el teatro, y elogia la síntesis que Lorca logró crear entre la rica tradición popular de la literatura española y la modernidad. El mérito de la prosa de Lorca es que nos acerca no solamente al artista sino al hombre también, concluye Benyhe (1959b). En la introducción del libro de 1977 (*Poesía selecta*) Benyhe detalla más la relación entre lo popular/folclórico y lo surrealista y que el poeta logró hacer una síntesis de los dos, de lo que solo muy pocos eran capaces. Además, destaca que justamente el elemento folclórico de la poesía de García Lorca (1977) atrae la atención de los jóvenes poetas húngaros. Novedad de este tomo es que contiene la cronología de la vida del poeta y dramaturgo español, que es correcta y detallada, sin embargo, contiene algunas pequeñas equivocaciones.

Aunque ya entre los años 1959-1977 vieron la luz unos análisis más profundos, tuvimos que esperar hasta los años 80 para que los razonamientos y las explicaciones sobre las obras de García Lorca pierdan sus residuos político-ideológicos y el perfil del mártir del pensamiento liberal y democrático empieza a palidecerse. Desde entonces los conocimientos de los investigadores húngaros se ensanchan y se precisan.

Al segundo grupo pertenecen los trabajos publicados en revistas literarias y teatrales, sobre todo, a propósito de una edición o un estreno. Los primeros tienen un carácter analítico y de crítica literaria, mientras que los segundos evalúan más bien a una concreta puesta en escena, examinando sobre todo la dirección y el trabajo de los actores. A este último grupo pertenece un número muy elevado de críticas teatrales, pero aún hace falta una investigación abarcadora que reuniría y analizaría estos escritos, así, para cubrir esta laguna, estamos planificando justamente un monográfico que presentará la recepción teatral en Hungría de los dramas lorquianos (1955-2015) en el espejo de las críticas.

Es imposible mencionar aquí todos los ensayos filológicos sobre García Lorca, así, en adelante, solamente destacaríamos algunas revistas y autores. Dentro de la prensa sobre literatura la revista *Nagyvilág* desempeñó un papel enorme en cuanto a la difusión de las obras de García Lorca, tanto con la publicación de algunas traducciones de su obra –por ejemplo, *Mariana Pineda* fue publicada íntegramente allí en 1961<sup>6</sup> –, como con la de las traducciones de algunos textos interesantes de contemporáneos, por ejemplo, escritos de Vicente Aleixandre (1986) o Luis Cernuda (1986) sobre la personalidad del autor de Fuente Vaqueros. Además, las páginas de *Nagyvilág*, con sus recensiones, dieron muchas veces publicidad también a las

---

<sup>6</sup> Cf. García Lorca (1961, p.1122-1137).



ediciones húngaras de las obras de García Lorca y a los libros (incluso extranjeros) sobre el poeta-dramaturgo. Esta revista ya muy temprano publicó un análisis sobre el teatro de García Lorca (NÉMETH, 1957) y también la lírica del granadino recibió atención en un ensayo de Tolnai (1957), que sería más tarde ampliado y publicado en forma de libro.

Merecen atención también los escritos que elogian las traducciones de László Nagy (BÓKA, 1966; CSOÓRI, 1994; GERGELY, 1969; JÁNOSI, 2006a, 2006b, 2006c; TAKÁCS, 1980, 1982; TOLNAI, 1978) que junto al homenaje ante el traductor-poeta húngaro, contienen observaciones importantes también en cuanto al universo lírico de García Lorca. Es una iniciativa reciente también la comparación entre las tres traducciones húngaras (András, Gyertyán y Nagy) del *Romancero* (KATONA, 2009, 2014a), mientras que otras investigaciones comparativas destacan las proximidades entre García Lorca y tres poetas húngaros: Miklós Radnóti (JÁNOSI, 2006d), Artila József (ANDRÁS, 1978) y László Nagy (JÁNOSI, 2006a, 2006b). También la dramaturgia lorquiana inspiró unos trabajos interesantes que concentran sobre todo en las obras más innovadoras del dramaturgo (BÉCSY, 1971; TAKÁCS, 1981; MESTER, 1990). Del conjunto de los artículos archivados se ve que el número de las publicaciones aumentó (casi obligatoriamente) con el propósito de los aniversarios lorquianos, tanto el de su nacimiento (TOLNAI, 1968b), como el de su trágica muerte (ANDRÁS, 1966; JÁNOSI, 2006a, 2006b, 2006c, 2006d). En 2008 empezamos una investigación más abarcadora sobre la recepción de Federico García Lorca en Hungría cuyos resultados fueron ya publicados en parte (KATONA, 2008, 2013, 2014b) –generalmente en español–, pero para el año 2016, como hemos mencionado, estamos proyectando también una publicación húngara sobre el tema.

A pesar de la riqueza de los ensayos literarios es sorprendente que hasta nuestros días la única monografía que se publicó en húngaro sobre García Lorca es el libro de Gábor Tolnai, publicado justamente en 1968, al sexagésimo aniversario del nacimiento del poeta. Pero, como hemos mencionado, unas partes de este libro fueron publicadas ya antes como introducción o epílogo de las ediciones lorquianas. Merece atención también la obra de László Péter (1967), editada un año antes del escrito de Tolnai que, por sus pequeñas dimensiones, no es más que un cuaderno de diez páginas, y realmente es una recopilación de algunos fragmentos de autores húngaros y españoles sobre la persona y la obra de García Lorca.

El cuadro sería incompleto sin la mención de dos investigadores húngaros, aunque con unos libros editados en español, así a pesar de su valor indudable, sus obras quedaban casi inadvertidas por los lectores húngaros. El ya más veces mencionado Zoltán János (2007) publicó un libro importante que analiza más profundamente los nexos entre la poesía de García Lorca y László Nagy. La otra investigadora, Erzsébet Dobos (2007) editó su libro también en castellano, en el que nos presenta sus investigaciones acerca de la estancia cubana de García Lorca.

Dobos es también autora de otros estudios importantes publicados casi en su totalidad en español, así lamentablemente estos no llegaron al público húngaro. A pesar de eso, es de sumo interés que en el libro de A. Anderson y C. Maurer (2013) sobre el año americano de García Lorca, los autores destacan a Erzsébet Dobos en los agradecimientos, reconociendo su mérito en la investigación sobre el episodio cubano de Federico García Lorca.

“La noticia de guerra corre rápido, y quien es un poeta/ ¡así desaparece! [...]”, escribió Radnóti (2010, p.41) en su égloga citada. Tenemos que rectificar las palabras del poeta húngaro, ya que García Lorca no se desapareció, sino que sigue siendo un autor actual y vigente ante el público húngaro.

A pesar de eso, son bien visibles también las deficiencias de las investigaciones y las publicaciones húngaras: por un lado hace falta una biografía completa del artista andaluz publicada en húngaro, ya que desde 1968 –fecha de la publicación del libro de Tolnai– nuestros conocimientos sobre la vida y la obra de García Lorca han ampliado enormemente y, por otro lado, tampoco han llegado a los lectores húngaros las noticias de las más recientes investigaciones lorquianas, tal vez, con la única excepción de un resumen de Erzsébet Dobos (1990), pero éste, en su cronología, llega solamente hasta la fecha de su publicación, así los últimos 25 años quedan aún en blanco.

Como hemos visto, entre 1947 y 2006 salieron a la luz 22 ediciones de obras de García Lorca, pero esperamos que el silencio de la última década sea solamente una pausa momentánea en las publicaciones y que en 2016 las editoriales húngaras homenajeen dignamente el octogésimo aniversario de la muerte de García Lorca.

KATONA, E. Reception of Federico García Lorca's Works in Hungary. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.81-102, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *This article provides a comprehensive overview of the reception of the work of Federico García Lorca in Hungary since the 1940's until today. The 22 editions of the works of this author from Granada, published between 1947-2006, and the numerous theatrical releases since 1955 until today, prove that García Lorca is still a current and genuine author for the Hungarian public. In this analysis we discuss the most important phases of the diffusion of Lorca's work, as well as the arrival of the news of this death, the first translations (paying particular attention to the work of the translator László Nagy), the representations of the works of García Lorca on the Hungarian stage and, finally, the Hungarian investigations about the life and work of this famous poet and playwright. Despite the popularity of García Lorca in Hungary, the shortcomings of the relevant research and publications are clearly visible as well, therefore this essay will also make references to these gaps.*

- **KEYWORDS:** *Federico García Lorca. Poetry. Theater. Literary Reception. Hungary.*

## Referencias

- ALEIXANDRE, V. Federico. **Nagyvilág**, Budapest, n.8, p.1233-1235, 1986.
- ANDERSON, A.; MAURER, C. **Federico García Lorca en Nueva York y La Habana**: cartas y recuerdos. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013.
- ANDRÁS, L. Federico García Lorca. **Valóság**, Budapest, n.7, p.82-94, 1966.
- \_\_\_\_\_. Federico García Lorca és József Attila. **Valóság**, Budapest, n.9, p.51-62, 1978.
- BAKA, I. Federico García Lorca. In: \_\_\_\_\_. **Publicisztikák, beszélgetések**. Szeged: Tiszatáj, 2006. p.80-82.
- BÉCSY, T. A líraiság és a mai dráma. **Jelenkor**, Pécs, n.10, p.941-945, 1971.
- BÓKA, L. **Válogatott tanulmányok**. Budapest: Gondolat, 1966.
- CERNUDA, L. Federico Lorca. **Nagyvilág**, Budapest, n.8, p.1235-1239, 1986.
- CSOÓRI, S. **Tenger és diólevél**: Összegyűjtött esszék, naplók, beszédek 1961–1994, I. Budapest: Püski Kiadó, 1994.
- DOBOS, E. Investigaciones lorquianas en el último decenio. **Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae**, Budapest, v.32, n.3/4, p.421-432, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Conversaciones en la Habana**: el episodio cubano de Federico García Lorca. Budapest: Eötvös, 2007.
- GARAI, G. A meghonosodott Lorca. **Népszabadság**, Budapest, p.6, 11 feb. 1964.
- GARCÍA LORCA, F. **Cigány románcok**. Budapest: Lux, 1947a.
- \_\_\_\_\_. **Cigány románcok**. Budapest: Cserépfalvi, 1947b.
- \_\_\_\_\_. **Toreádorsirató**. Budapest: Európa, 1957a.
- \_\_\_\_\_. **Vérnász**. Budapest: Európa, 1957b.
- \_\_\_\_\_. **Három színmű**. Budapest: Európa, 1958.
- \_\_\_\_\_. **A csodálatos vargáné**. Budapest: Gondolat, 1959a.

- \_\_\_\_\_. **Federico Garc3a Lorca v3logatott 3rasai.** Budapest: Gondolat, 1959b.
- \_\_\_\_\_. Mariana Pineda. **Nagyvil3g,** Budapest, n.8. p.1122-1137, 1961.
- \_\_\_\_\_. **Federico Garc3a Lorca v3logatott m3vei.** Budapest: Eur3pa, 1963.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas.** Recopilaci3n y notas de Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1964.
- \_\_\_\_\_. **Federico Garc3a Lorca 3sszes m3vei I-II.** Budapest: Helikon, 1967.
- \_\_\_\_\_. **V3rn3sz.** Budapest: Helikon, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Federico Garc3a Lorca versei.** Budapest: Eur3pa, 1975a.
- \_\_\_\_\_. **K3t esti hold.** Budapest: M3ra, 1975b.
- \_\_\_\_\_. **Cig3nyrom3ncok.** Budapest: Helikon, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Federico Garc3a Lorca v3logatott versei.** Budapest: Kozmosz K3nyvek, 1977.
- \_\_\_\_\_. **A k3z3ns3g:** C3mtelen sz3ndarab. Budapest: Helikon, 1981.
- \_\_\_\_\_. **A s3t3t szerelem szonettjei.** Budapest: Eur3pa, 1988a.
- \_\_\_\_\_. **Sz3nm3vek.** Budapest: Eur3pa, 1988b.
- \_\_\_\_\_. **Federico Garc3a Lorca legszebb versei.** Bukarest: Albatros, 1989.
- \_\_\_\_\_. **V3rn3sz:** C3mtelen sz3ndarab. Budapest: Interpopulart, 1995a.
- \_\_\_\_\_. **Federico Garc3a Lorca legszebb versei.** Budapest: M3ra, 1995b.
- \_\_\_\_\_. **Cig3nyrom3ncok:** Romane romancura. Budapest: Orpheusz K3nyvek, 1995c.
- \_\_\_\_\_. **Hat sz3nj3t3k.** Budapest: Eur3pa, 2006.

G3SP3R, E. y P3L, E. **Lyra hispanica.** Debrecen: Gr3nmann, 1944.

GERGELY, A. Dar3zskir3ly: Nagy L3szl3 m3ford3t3sair3l. **Nagyvil3g,** Budapest, n.3, p.461-463, 1969.

G3M3RI, Gy. Nagy L3szl3 h3re 3s m3vei angol nyelvter3leten. In: TASI, J. (Ed.). **Inkarn3ci3 ez3stben:** Tanulm3nyok Nagy L3szl3r3l. Budapest: Pet3fi Irodalmi M3zeum, 1996. p.241-246.

GÖRÖMBEI, A. **Nagy László költészete**. Budapest: Magvető, 1992.

JÁNOSI, Z. Immár a vére árad énekelve: Párhuzamok és érintkezések Federico García Lorca és Nagy László költészetében. **Nagyvilág**, Budapest, n.6, p.551-562, 2006a.

\_\_\_\_\_. Siratlak délceg fenség: Federico García Lorca és a spanyol világ Nagy László műfordításában. **Hitel**, Budapest, n.6, p.111-120, 2006b.

\_\_\_\_\_. Mint egy égő kard lakik bennem: Federico García Lorca arcképe Nagy László műveiben. **Új Hegyvidék**, Szendrő, n.1, p.33-37, 2006c.

\_\_\_\_\_. Radnóti Miklós és Federico García Lorca. **Új Horizont**, Veszprém, n.3, p.137-140, 2006d.

\_\_\_\_\_. **La acogida de Federico García Lorca en Hungría**. Almería: Universidad de Almería, 2007.

KATONA, E. La recepción de la obra de Federico García Lorca en Hungría. **Acta Hispanica**, Szeged, n.13, p.49-55, 2008.

\_\_\_\_\_. Las traducciones húngaras del Romancero gitano de Federico García Lorca. **Acta Hispanica**, Szeged, n.14, p. 55-64, 2009.

\_\_\_\_\_. Las interpretaciones de La casa de Bernarda Alba en los teatros húngaros en el siglo XXI. **Acta Hispanica**, Szeged, n.18, p.105-130, 2013.

\_\_\_\_\_. Federico García Lorca en Hungría y las traducciones húngaras del Romancero gitano. **Erebea**: revista de humanidades y ciencias sociales, Huelva, n.4, p.7-24, 2014a.

\_\_\_\_\_. Bodas de sangre de Federico García Lorca en las tablas húngaras: algunas representaciones memorables entre 1957-2014. **Acta Hispanica**, Szeged, n.19, p.79-100, 2014b.

MESTER, Y. A csodás való Tamási Áron és Federico García Lorca színjátékaiban. **Új írás**, Budapest, n.7, p.99-107, 1990.

NAGY, L. **Versek és versfordítások**. Budapest: Holnap Kiadó, 2004.

NÉMETH, L. García Lorca színpada. **Nagyvilág**, Budapest, n.6, p.899-918, 1957.

PÉTER, L. **Federico García Lorca**. Szeged: Somogyi Könyvtár, 1967.

RADNÓTI, M. **Diario de hombre**. Budapest: Eötvös, 2010.

SZERELMES versek: Világirodalmi antológia két ezredév költészetéből. Budapest: Szukits, 1941.

TAKÁCS, Zs. E fordításban én öt sirattam: Nagy László Lorca-fordítása. **Új Írás**, Budapest, n.9, p.7-93, 1980.

\_\_\_\_\_. Az elvont megszólaltatása. **Új írás**, Budapest, n.10, p.97-101, 1981.

\_\_\_\_\_. Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése. **Filológiai Közlöny**, Budapest, n.2/3, p.224-244, 1982.

TOLNAI, G. Jegyzetek García Lorca lírájáról. **Nagyvilág**, Budapest, n.3, p.439-448, 1957.

\_\_\_\_\_. **Federico García Lorca**. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968. (Modern Filológiai Füzetek, 5).

\_\_\_\_\_. Utazás a siratóénekekkel. **Új Írás**, Budapest, n.5, p.20-25, 1978.

# EL CANTE JONDO EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS 20 Y 30: MÚSICA, POESÍA, POLÍTICA Y PUEBLO

Miguel Ángel GARCÍA\*

- **RESUMEN:** Este trabajo se propone estudiar la relación entre la poesía y el cante jondo en los años 20 y 30 en España. Esa relación, que se encuentra enraizada en el concepto de pueblo y tiene implicaciones políticas, fue particularmente intensa en la obra de Federico García Lorca.
- **PALABRAS CLAVE:** Federico García Lorca. Cante jondo. Poesía. Música.

## Los sonidos negros

La conferencia lorquiana “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, de 1933, desarrolla una interpretación musical de Granada a la que no es ajeno el mapa lírico andaluz (DÍAZ-PLAJA, 1931) ya para entonces perfectamente dibujado por el poeta. El cante jondo juega un papel esencial en este mapa. Lorca opondrá, como antes en sus poemas, desde el *Poema del cante jondo* en adelante, dos ciudades, Sevilla y Granada, las capitales poéticas de Andalucía la baja y de Andalucía la alta, a la que identifica con la Andalucía del llanto o de la pena negra. En esta conferencia afirma que Granada está hecha para la música porque es una ciudad encerrada, una ciudad entre sierras donde la melodía es devuelta y retenida por paredes y rocas: “La música la tienen las ciudades del interior. Sevilla y Málaga y Cádiz se escapan por sus puertos y Granada no tiene más salida que su alto puerto natural de estrellas. Está recogida, apta para el ritmo y el eco, médula de la música” (GARCÍA LORCA, 1984, p.68). En carta de octubre de 1926 a Melchor Fernández Almagro ya había planteado que Granada “definitivamente no es pictórica, ni siquiera para un impresionista”, sino poética y musical (GARCÍA LORCA, 1997a, p.385). Sevilla es ciudad abierta y Granada ciudad cerrada, paraíso cerrado, como también la define sirviéndose del título de Soto de Rojas, el poeta barroco granadino a quien ha dedicado otra conferencia en 1926, en las vísperas del tercer centenario de Góngora.

---

\* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española. Granada, España. 18071 – garciaga@ugr.es

Artigo recebido em 20/10/2014 e aprovado em 18/11/2014.

Poética y musical, ciudad sin salida, recogida sobre sí misma, Granada no tiene, como Sevilla, ciudad de don Juan, ciudad del amor, una expresión dramática, sino lírica, “[...] y si Sevilla culmina en Lope y en Tirso y en Beaumarchais y en Zorrilla y en la prosa de Bécquer, Granada culmina en su orquesta de surtidores llenos de pena andaluza y en el vihuelista Narváez y en Falla y Debussy” (GARCÍA LORCA, 1984, p.69). La música, a la que Lorca se acerca antes que a la poesía, es un componente fundamental de su visión lírica de Granada (MARTÍNEZ LÓPEZ, 1989; LOUGHRAN, 1974; McINNIS, 2005) modelada por la pena andaluza. Resulta extraño, con todo, que no asigne a su ciudad una expresión dramática, sino lírica. Porque la Granada lorquiana, ese “primor berberisco de gritos y miradores”, como la llama en el romance dedicado a San Miguel, en el *Romancero gitano*, no se comprende sin el dramatismo lírico que caracteriza los códigos expresivos del poeta. En otra conferencia del año 33, “Juego y teoría del duende”, asocia varias veces el duende, que distingue del ángel y la musa, con el cante jondo<sup>1</sup>, una de las claves de su Andalucía del llanto. El cantaor Manuel Torres, nos dice aquí, pronunció esta frase al escuchar el *Nocturno del Generalife*, de Falla: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende” (GARCÍA LORCA, 1984, p.91). El propio Nietzsche, que buscó el duende sin encontrarlo, desconocía que había saltado –añade García Lorca (1984, p.92)– “[...] de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiiriya de Silverio”. Alude a Silverio Franconetti, el cantaor de quien traza un retrato en una de las “Viñetas flamencas” del *Poema del cante jondo*, dedicadas precisamente a Manuel Torres, el “Niño de Jerez”. La noción de duende viene a completar de este modo las ideas lorquianas sobre el cante jondo como cauce del dolor o la pena andaluza: “Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, bailen o toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende” (GARCÍA LORCA, 1984, p.95).

El ángel deslumbra, “derrama su gracia” y da luces; la musa despierta la inteligencia, da formas, pero está “enferma de límites”; el duende, en cambio, quema la sangre y rechaza toda la “dulce geometría aprendida”, rompe los estilos, “se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo” (GARCÍA LORCA, 1984, p.95). El duende no llega si no ve posibilidad de muerte, esa muerte que el Lorca de la conferencia sobre el cante jondo había considerado en 1922, como veremos enseguida, la “pregunta de las preguntas”; o esa muerte que se convierte en la única escapatoria para quien está impregnado de pena negra, como Soledad Montoya, según leemos en la conferencia-recital del *Romancero gitano*. A partir de la Andalucía del llanto o de la pena negra, del cante jondo y del duende, Lorca convierte a España en el país de la muerte: “España está en todos tiempos movida por el duende. Como país de música y danzas milenarias donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte.

---

<sup>1</sup> Cf. Molina Fajardo (1990, p.59-68).



Como país abierto a la muerte” (GARCÍA LORCA, 1984, p.99). La muerte se liga a una determinada música, la música milenaria del cante jondo.

Música y poesía establecen una relación inextricable en la visión lírica (y dramática) que Lorca se hace no solo de Granada sino a la vez de Andalucía y aun de España. El cante jondo es la música del pueblo, ese otro concepto clave que Lorca ha heredado, como Machado, como Juan Ramón Jiménez, de la Institución Libre de Enseñanza. Solo que al arte o la música popular hay que volverse con ojos cultos, estilizadores o neopopularistas<sup>2</sup>. La estilización de lo popular que lleva a cabo Lorca resulta incomprensible sin su paso por la vanguardia, sobre todo por el cubismo. El duende rechaza, como hemos visto, toda la geometría aprendida en las formas cubistas, asociadas al concepto de musa. El Lorca vanguardista que vuelve sus ojos a la tradición popular, del *Poema del cante jondo* al *Romancero gitano*, somete a disciplina geométrica y formal todo el caudal dionisiaco del duende español y fundamentalmente andaluz. Por eso, refiriéndose al cante jondo, afirmará en alguna ocasión que “el valor principal de la música andaluza es la pureza, el instinto cubista de la línea afilada y sin nebulosidades. Línea caprichosa, revuelta, pero, como un arabesco, implacablemente, totalmente formada de rectas”<sup>3</sup>.

## Cantar la pena

Tan solo desde la alianza entre tradición y vanguardia que caracteriza al Veintisiete resulta posible el acercamiento lorquiano al cante jondo. La tradición, ya sea culta o popular, es revivificada desde la innovación vanguardista. Falla, con quien organiza en 1922 el Concurso de Cante Jondo, le descubre este tesoro de la música popular. A la copla andaluza, al cante jondo o al flamenco ya habían prestado atención sin embargo otros poetas (GARCÍA, 2013a), comenzando por el primer poeta español contemporáneo: Bécquer. En la conocida reseña de *La soledad*, de su amigo Augusto Ferrán, el autor de las *Rimas* afirma que la soledad o solear es el “cantar favorito del pueblo en mi Andalucía” (BÉCQUER, 2000, p.675). La soleá ya está aquí ligada al llanto: “En mi país, cuando la guitarra acompaña la soledad, ella misma parece como que se queja y llora” (BÉCQUER, 2000, p.679). Pensemos en “La guitarra”, del *Poema del cante jondo*: “Empieza el llanto / de la guitarra. / Se rompen las copas / de la madrugada. / Empieza el llanto / de la guitarra. / Es inútil callarla. / Es imposible callarla” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.52); o bien en estos versos de juventud: “La voz hipante de la guitarra / es el anhelo de Andalucía, / lira imposible que solo quiere / ojos y sangre por melodía” (GARCÍA LORCA,

---

<sup>2</sup> Cf. Sánchez Vidal (1998, p 36-39).

<sup>3</sup> Véase Molina Fajardo (1990, p.20) y Soria Olmedo (1989, p.45).

1997b, p.301). El Manuel Machado de *Cante hondo* [1912] había elogiado la soleá en estos términos: “Reina de los cantares. / Madre del canto popular. / Lloro tu son, / copla sin par” (MACHADO, 1993, p.202). Las notas vibrantes de las cuerdas de la guitarra son ayes, “melancolía sonora”, como leemos en “La copla andaluza”, otro poema de *Cante hondo* (MACHADO, 1993, p.199). El propio padre de los Machado, Demófilo, autor de una *Colección de cantes flamencos* [1881], destaca la “melancólica tristeza” que predomina en las soleares o soleás y la letra “tristísima” de la seguidilla gitana (BALTANÁS, 2003, p.179; 2006, p.125). Pensemos ahora en “El paso de la siguiyriya”, un poema perteneciente, como el mencionado “Guitarra”, a la sección “Poema de la siguiyriya gitana” del *Poema del cante jondo*: “¿Adónde vas, Sigueyriya, / con un ritmo sin cabeza? / ¿Qué luna recogerá / tu dolor de cal y adelfa?” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.56); o en este estribillo de “La soleá”, perteneciente a la sección “Poema de la soleá”: “Vestida con mantos negros” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.67).

Otro poeta que, como Bécquer, es comienzo de muchas cosas, Rubén Darío, había incluido en *Prosas profanas* [1896] su poema “Elogio de la seguidilla”, donde la considera un metro mágico y rico que expresa llameantes alegrías, penas arcanas en la boca de los gitanos: “Vibras al aire alegre como una cinta, / el músico te adula, te ama el poeta” (DARÍO, 1993, p.132). Pero es sobre todo en su reseña del libro juanramoniano *Arias tristes* [1903] donde nos da su personal visión del cante jondo. En coincidencia con un topos finisecular del que participan otros modernistas (MARTÍN INFANTE, 2007; GARCÍA, 2012), Darío la titula “La tristeza andaluza”. En ella, antes de entrar en el comentario del libro de Jiménez, comienza llamando la atención sobre el cantaor, “aeda de estas tierras extrañas” que recoge “el alma triste de la España mora” y la echa por la boca en quejidos, en largos ayes, en lamentos desesperados de pasión: “Más que una pena personal, es una pena nacional la que estos hombres van gimiendo al son de las histéricas guitarras” (DARÍO, 2007, p.69). Ha oído aullar a Juan Breva, que dejaba entrever la tristeza especial de estos cantos, “[...] pues no se puede escuchar uno que no diga muerte, cuchillada, luto, virgen penosa o nota crepuscular” (DARÍO, 2007, p.70). A Juan Breva dedica Lorca otra de sus mencionadas “Viñetas flamencas”, en la que escribe lo siguiente: “Nada como su trino. / Era la misma / Pena cantando / detrás de una sonrisa” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.97). El Alejandro Sawa (2004, p.133) de *Iluminaciones en la sombra* [1910] coincide con Darío, o con Lorca, en ver en los cantares del pueblo andaluz sollozos rimados que “aúllan la Muerte”. En realidad, la Andalucía donde Darío sitúa a Juan Ramón, una Andalucía dominada por la tristeza y la pena, por el desconuelo y muerte, por el amor fatal y salvaje, guarda poca relación con la delicada y enfermiza melancolía juanramoniana. El nicaragüense está más cerca de la realidad de las cosas cuando añade, ya lejos del cante jondo, que el poeta de *Arias tristes* ha puesto su oído en la “siringa francesa de Verlaine” y tiene como patrono de su libro musical y melancólico al melodioso Schubert, con lo cual nunca como ahora se ha cumplido el

precepto de “Pauvre Lélian”: *De la musique avant toute chose* (DARÍO, 2007, p.72-73). No obstante, a pesar de situar a Juan Ramón Jiménez en la familia de Heine, de Verlaine y de Bécquer, insiste en considerarlo “andaluz de la triste Andalucía” y en equiparar su lírica con las coplas populares de los sonoros, duros y aullantes cantaores:

Allí está la irremediable obsesión de la muerte, de la podredumbre sepulcral, de los corazones partidos, de la tristeza matadora. Solo que el artista tiene una cultura europea, y si no fuese su “acento” mental, no se le conocería el origen ni la patria, y sus arias podrían ser *lieder* germánicos o sonatinas parisienses que acompañaría la música de Debussy. (DARÍO, 2007, p.75).

Téngase presente que Lorca relaciona a Granada con la orquesta de surtidores llenos de pena andaluza y con la música de Falla y Debussy.

## El orientalismo del cante jondo y la poesía niña

Tanto Falla como Debussy son mencionados en “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo””, la conferencia que Lorca pronuncia en febrero de 1922 (el Concurso se celebrará en junio). El poeta comienza llamando la atención sobre el grave peligro en que se encuentra el “alma música del pueblo”, porque cada día que pasa “cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz”. A todos los no iniciados en la trascendencia histórica y artística del cante jondo, afirma Lorca, seguramente les evocará “cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada en suma!”; pero ha de evitarse, por Andalucía, que esto suceda: “No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.140). Tanto en Falla como en Lorca la consigna es huir de la españolada y, al mismo tiempo, de la “pseudo-tradición típica” de la Andalucía de pandereta (SORIA ORTEGA, 1988, p.194) mediante la estilización y la universalización de lo popular. Maurer (2000), apoyándose en la reseña que Díez-Canedo hace del *Poema del cante jondo* [1931], señala cómo entre el “Elogio de la seguidilla” de Darío o *Cante hondo* de Manuel Machado y el libro de Lorca media la misma distancia que entre Albéniz y Falla, quien por su parte también estiliza la música tradicional. El proyecto del Concurso pasa por estilizar y universalizar lo popular andaluz: Lorca y Falla reivindican el cante jondo no tanto como fenómeno revelador del “carácter andaluz” cuanto como fuente de música supranacional. Para el Falla de 1922, y otro tanto piensa Lorca, el “canto grave, hierático de ayer ha degenerado en el ridículo flamenquismo de hoy”, en el que “[...] se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus

elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza” (MOLINA FAJARDO, 1990, p.75, p.173).

Los detractores del Concurso no dejaron de asociarlo, aun así, a la Andalucía de pandereta y pintoresca, advirtiendo del riesgo de la españolada. Ante este horizonte de expectativas, la estrategia de los organizadores del Concurso fue insistir, como explica Maurer (2000), en el origen oriental y no local del cante jondo, en su valor universal y no regionalista o nacional, y a la vez interesar a artistas y escritores como Zuloaga, Gómez de la Serna o Rusiñol, y a compositores como Stravinsky y Ravel; o bien señalar la influencia del cante jondo en la música francesa (Debussy) y rusa (Glinka). Este deslinde de posiciones frente a la españolada da lugar a la distinción esencial que Lorca introduce entre cante jondo y cante flamenco en cuanto a la antigüedad, la estructura y el espíritu de las canciones. El origen del cante jondo hay que buscarlo, a su modo de ver, en los primitivos sistemas musicales de la India, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el flamenco, consecuencia del cante jondo, toma su forma definitiva en el siglo XVIII: “El primero es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades; el segundo es un canto relativamente moderno, cuyo interés emocional desaparece ante aquel. Color espiritual y color local, he aquí la honda diferencia” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.141). Por su calidad de canto primitivo, el cante jondo “lleva en sus notas la desnuda y escalofriante emoción de las primeras razas orientales” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.142). El propio Falla, a quien Lorca considera “auténtica gloria de España y alma de este concurso”, puntualiza en su artículo “La proposición del cante jondo”, de marzo de 1922, que nuestros cantos, cuando son puros, solo pueden ser comparados con los “cantos primitivos de Oriente” (MOLINA FAJARDO, 1990, p.75, p.173). La siguiriya gitana, que para Falla es la canción tipo del grupo del cante jondo, evoca a Lorca la fuente palpitante de la “poesía niña”. El planteamiento es netamente romántico desde el momento en que se confunden los orígenes de la poesía con la música y el canto. No en balde, poco antes el poeta ha acercado el cante jondo al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del bosque y la fuente.

La característica distintiva de la visión lorquiana del cante jondo es, en cualquier caso, su impregnación de un fatalismo de raíz oriental. La siguiriya comienza por un “grito terrible” ante el que ningún andaluz, al escucharlo, puede resistir la “emoción de escalofrío” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.143). Pero la siguiriya y sus variantes no son simplemente, matiza el conferenciante, unos cantos transplantados de Oriente a Occidente. El canto peculiar de Andalucía, aunque coincide en sus elementos esenciales con un pueblo tan apartado geográficamente, acusa un carácter íntimo tan propio y tan nacional que lo hace inconfundible. Son esas “gentes misteriosas y errantes”, los gitanos, quienes dan forma definitiva al cante jondo: “Se trata de un canto puramente andaluz, que ya existía en germen en esta región antes que los gitanos llegaran a ella” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.143). A los gitanos debemos,

a decir de Lorca, “[...] la construcción de estos cauces líricos por donde se escapan todos los dolores, y los gestos rituarios de la raza” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.146). El grave orientalismo del cante jondo, “[...] esas profundas salmodias que, desde los picos de Sierra Nevada hasta los olivares sedientos de Córdoba y desde la Sierra de Cazorla hasta la alegrísima desembocadura del Guadalquivir, cruzan y definen nuestra única y complicadísima Andalucía” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.146), le sirve para trazar su particular mapa andaluz, la geografía lírica de la pena.

Siguiendo a Falla, Lorca resalta la influencia decisiva del cante jondo en la formación de la moderna escuela rusa (Glinka, Rimsky Korsakov) y la alta estima en que lo tuvo Debussy, “ese argonauta lírico, descubridor del nuevo mundo musical” (GARCÍA LORCA, 1984, p.147). Por lo que se refiere a España, anota la influencia del cante jondo en la música de Pedrell, Albéniz, Falla por supuesto, y la novísima generación representada por Adolfo Salazar, Roberto Gerhard, Mompou o Ángel Barrios. Pero, aparte de la esencial melódica, una de las maravillas del cante jondo radica, a su modo de ver, en los poemas: “Las más infinitas gradaciones del Dolor y la Pena, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la *siguiriya* y sus derivados” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.150). Las coplas tienen un fondo común, el amor y la muerte, “[...] pero un Amor y una Muerte vistos a través de la Sibyla, ese personaje tan oriental, verdadera esfinge de Andalucía” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.151). En ese fondo de los poemas estaría latiendo “la terrible pregunta que no tiene contestación”. Lorca lo expone así: “El poema o plantea un hondo problema emocional, sin realidad posible, o lo resuelve con la Muerte, que es la pregunta de las preguntas”. Todo ello para concluir: “En las coplas la Pena se hace carne, toma forma humana y se acusa con una línea definida” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.155). De suerte que en la *siguiriya* gitana, “perfecto poema de las lágrimas, llora la melodía como lloran los versos” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.156). Ideas que pueden relacionarse con las que el poeta expone en la conferencia-recital del *Romancero gitano*, redactada ya en los años treinta.

Aunque lo llama gitano, Lorca define su *Romancero* como “el poema de Andalucía”, como “un retablo de Andalucía” en el que el gitano viene a ser “[...] lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.150). La voluntad de universalizar y estilizar lo andaluz, en la línea de Juan Ramón Jiménez (REYES CANO, 2008), y la incomodidad ante el mito de su gitanismo, ante la “falsa visión andaluza que se tiene de este poema”, le llevan a escribir que el *Romancero gitano* es un “libro antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco”, donde “[...] apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.150). En el *Romancero*, añade el poeta, “[...] no hay más que un solo personaje, grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena” (GARCÍA LORCA,

1998b, p.150). La conexión con la pena del cante jondo es obvia. No se olvide que asigna a este cante una raíz oriental. A la vez, en esta presentación del *Romancero gitano*, alude al “alma” de Andalucía y a la “lucha y drama del veneno de Oriente del andaluz con la geometría y el equilibrio que impone lo romano, lo bético” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.153).

La idea del “drama” que encierra el alma andaluza aparece asimismo en “Arquitectura del cante jondo”, la segunda versión de la conferencia de 1922, leída por Lorca en diversos lugares, entre 1930 y 1934: “La guitarra ha occidentalizado el cante y ha hecho belleza sin par, y belleza positiva del drama andaluz, Oriente y Occidente en pugna, que hacen de Bética una isla de la cultura” (MAURER, 2000, p.141). Si el *Romancero* solo tiene un personaje, la pena, o incluso Granada como dirá en otra ocasión, la Soledad Montoya del “Romance de la pena negra” concreta esta pena sin remedio, “[...] de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.154). Es decir, nada más que con la muerte. Tiene razón Maurer (2000, p.9) cuando asegura que la pena negra de Soledad Montoya proviene del repertorio del cante jondo. Nos lo da a entender el propio Lorca al comentar este poema del *Romancero gitano* y al señalar que la pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz: “No es angustia, porque con pena se puede sonreír, ni es un dolor que ciega, puesto que jamás produce llanto; es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta” (GARCÍA LORCA, 1998b, p.154-155).

## La rosa natural y la rosa de papel

De otro lado, en “Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo””, el conferenciante deja claro su programa neopopularista: “Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación” (GARCÍA LORCA, 1998a, p.154). Entre las coplas populares de Melchor de Palau, Salvador Rueda, Ventura Ruiz Aguilera o Manuel Machado y las creadas por el pueblo nota la misma diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural. No se trata, en efecto, de hacer cantares populares, de remedarlos, sino de estilizar la voz del pueblo. En enero de 1922 escribe a Adolfo Salazar que está poniendo los “tejadillos de oro” al *Poema del cante jondo*. Por entonces piensa publicarlo coincidiendo con el Concurso, aunque el libro no se publicará, como es bien sabido, hasta 1931: “Es una cosa distinta de las suites y llena de sugerencias andaluzas. Su ritmo es *estilizadamente popular*, y saco a relucir en él a los *cantaos* viejos y a toda la fauna y flora fantásticas

que llena estas sublimes canciones” (GARCÍA LORCA, 1997a, p.136). Poco después, en carta de julio del mismo año a Fernández Almagro, le informa de que ese verano, “[...] si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!!” (GARCÍA LORCA, 1997a, p.148). Hay coincidencia con Juan Ramón Jiménez, por lo tanto, a la hora de internarse en el andalucismo y dejar atrás el castellanismo noventayochista (GARCÍA MONTERO, 1990; HANDLEY, 1995, 1996; MORRIS, 1997).

Lorca parece referirse con esa obra popular y andalucísima al *Romancero gitano*, que no verá la luz hasta 1928. Recordemos la célebre carta que Jiménez escribe en 1925 a Alberti, mostrándole su entusiasmo por *Marinero en tierra* y por la estilización de lo popular andaluz a la que ha llegado el joven poeta. Juan Ramón aplaude el neopopularismo albertiano (SORIA OLMEDO, 1990, 2003, 2008) y habla, como Lorca, de una poesía andalucísima: “Poesía ‘popular’, pero sin acarreo fácil: personalísima; de tradición española, pero sin retorno innecesario: nueva; fresca y acabada a la vez; rendida, ágil, graciosa, parpadeando: andalucísima” (ALBERTI, 1988, p.118). El mismo Alberti se sitúa en la línea neopopularista juanramoniana al comienzo de su conferencia sobre “La poesía popular en la lírica española contemporánea”, de 1933: “El poeta español Juan Ramón Jiménez, al aludir en las notas finales de su *Segunda Antología poética* a la poesía y arte populares en general, afirma: ‘No hay arte popular, sino tradición popular del arte’. Esto, para mí, es cierto” (ALBERTI, 1970, p.87); y coincide con Lorca cuando apunta, en esta misma conferencia, que los poetas andaluces que han intentado recrear lo popular tienen el deje del cante jondo y heredan su filosofía, su insistencia sobre la muerte, su sentido dramático del amor y del odio (GARCÍA MONTERO, 1994).

## El cante jondo y los pueblos oprimidos

Por inconfundible, la interpretación lorquiana del cante jondo deja huella desde muy pronto. Es lo que ocurre con Rodolfo Gil Benumeya, autor de una conocida entrevista a Lorca, publicada en 1931, en *La Gaceta Literaria*, donde el poeta afirma que el ser de Granada le inclina a la comprensión simpática de los perseguidos, del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro. En su libro *Mediodía*, Benumeya señala que el cante jondo, “música mitad plegaria y mitad alarido de león desesperado”, condensa el espíritu andaluz (GIL BENUMEYA, 1929, p.22). Al igual que Lorca, en 1930 se aleja del flamenquismo, puesto que deforma la silueta andaluza aun ocultando una porción considerable de realidad. A los ojos del extraño no ha aparecido la “perspectiva secular” de Andalucía, sino

la Andalucía exterior: “Los amigos de lo andaluz, al exaltarlo, lo convertían en lirismo, y lirismo es imposible en un mundo cuyo corazón da pasiones. Lo andaluz es vibrante, sangriento, silencioso; tristeza de tierra achicharrada y ‘cante hondo” (GIL BENUMEYA, 1996, p.223). El punto de vista coincide con el de Eugenio Noel, quien, prolongando el antifiamenquismo del Noventayocho y analizando el verso y el reverso de Andalucía, había señalado sin embargo que el pueblo andaluz borda sus desgracias en la guitarra; el amor fuerte de las cosas le trae la muerte en vez de la felicidad; llora después de cantar y casi siempre mientras canta: “Una colección de coplas andaluzas, cuidadosamente expurgadas de los millones de copias que han inspirado, sería el libro pesimista más tenebroso que la Humanidad haya imaginado nunca” (NOEL, 2003, p.141).

Si Noel se atiene a un programa de modernización europeísta y a distancia de la españolada (los toros y el flamenco), que todavía hace valer en sus prevenciones ante el Concurso de Cante Jondo (PERSIA, 1992, p.42), Benumeya da la espalda al europeísmo para defender un programa de andalucismo africano. Tras considerar lo andaluz como lo “musulmán de Occidente concentrado y fuerte”, y convertir el barrio granadino del Albaicín en la atalaya desde la que mira el universo, describe cómo de tarde en tarde sube hasta allí muy lenta, como una evocación, “la queja prolongada del cante hondo, el eterno dolor contenido de la pasión árabe” (GIL BENUMEYA, 1996, p.224). La “extraña brujería” del cante andaluz es la nota esencial de la milenaria vida semítica, elemental e indescifrable. La guitarra mediterránea y la dulzaina beduina lloran la “pena eterna de la raza”. Ese cante es “[...] la fiel expresión de la Humanidad morena, que alterna los prolongados letargos plenos de abulia con las más delirantes sacudidas” (GIL BENUMEYA, 1996, p.247).

Igualmente encontramos esta filiación semítica del cante jondo en el Cansinos Assens que reflexiona poco después, en 1933, sobre la copla andaluza, a la que comienza por relacionar con el *lied* de Heine, la canción de Verlaine o las rimas de Bécquer. Pensemos en cómo el Darío que reseña *Arias tristes* aproxima a Juan Ramón al cante jondo y a estos tres poetas. Herencia de razas oprimidas y sofocadas, de árabes y judíos, cuya voz, contenida por una cultura extraña, solo encuentra su timbre en los momentos de inconsciencia pasional, la copla es definida por Cansinos como “de esencia fatal”, como la versión más auténtica del alma andaluza. Las tristes coplas que hablan de amor alegorizan fatalidades:

¿En esta copla de amor que escuchamos tan apasionada y sensual, percibiremos, sin saberlo, la endecha de esas razas oprimidas que perdieron el recuerdo preciso de la causa de su llanto, pero no el sentido de su duelo y el hábito de la lamentación? ¿Qué nostalgias de raza, qué afrenta secular, qué dolores arcanos lloran discretamente bajo la alegoría de esta coplas eróticas prestándoles sus solemnes acentos religiosos? (CANSINOS ASSENS, 1985, p.49).



Palabras que apuntan no solo a los moriscos y a los judíos conversos, sobre todo a estos últimos, sino también a los gitanos. Hay en la copla andaluza un fondo de pena que alude al desencanto de los pueblos desposeídos. De hecho, después de argumentar que todo conspira para atribuir una raíz oriental a esos cantos, Cansinos Assens (1985, p.52) formula la “hipótesis judiomorisca” y la “hipótesis gitana” sobre el origen de la copla andaluza. Estos cantos representan la crisis del “carácter andaluz” ante el destino, ante la fatalidad, que es una herencia semítica. Debido a esa crisis, un “pueblo aparentemente alegre”, el andaluz, confiesa su derrota y proclama su intuición pesimista de la existencia, su “sentimiento trágico de la vida”, como dice Cansinos con un guiño a Unamuno. El estado de angustia, connatural al alma andaluza, es la resonancia lejana de los tiempos de las persecuciones. El presentimiento de la tragedia, cuando nada parece anunciarla, es una cualidad del alma andaluza. Muy cercana a la Andalucía lorquiana del llanto, la Andalucía de Cansinos Assens (1985, p.142) sucumbe a su complejo histórico de angustia: “La guitarra, lúgubre sibila, deja oír su oráculo fatídico e impone el hado de la copla trágica como el destino eterno, contra el que en vano se yergue Andalucía”.

## **La irradiación social y política del cante jondo**

Pero en la hora presente Cansinos descubre el espectáculo insospechado de una “Andalucía roja”, lo cual le lleva a preguntarse por la “irradiación social” de la copla. Hasta ahora Andalucía había sido considerada solo “en el plano de la estética, no en el de la política”; ella sola llenaba “toda la pandereta española”, venía a ser una tierra que, si tenía penas, las distraía bailando y cantando. Aunque su copla está henchida de tristeza, y hasta de amargura, todo ese dolor era puramente folklórico. La actuación política parecía vedada al andaluz “como cosa prosaica para un ente de poesía”; y sin embargo, el andaluz toma conciencia de su miseria y protesta: “¿Cómo pudo cansarse de alimentarse a lo divino con la ambrosía de su folklore?” (CANSINOS ASSENS, 1985, p.148). Cansinos constata que, aunque se la ha dibujado como un idilio o un “país de abanico”, Andalucía estaba de lleno dentro de “[...] la cuestión social, porque había en ella campos cultivados y fábricas y minas, porque había en ella trabajo y dolor y esquilmo, y todas las condiciones que constituyen el esquema marxista” (CANSINOS ASSENS, 1985, p.148). Precisamente los hermanos Caba, indica Cansinos, acaban de unir en su estudio el cante jondo con el comunismo, probando en él, “con la letra misma de la copla –esa Sagrada Escritura de Andalucía– que el idilio andaluz era, en realidad, una tragedia” (CANSINOS ASSENS, 1985, p.151). El cante jondo adquiere así un componente social y político que no había sido atendido en los años 20, cuando Lorca lo recupera a impulsos de ese “idealismo andaluz” representado, a decir de José Bergamín (1927), por la poesía de Juan Ramón

Jiménez, la música de Falla y la pintura de Picasso. El andaluz, concluye Cansinos Assens (1985, p.226), clama por el derecho a ser representado en su verdad como hombre de trabajo que no se resigna: “Sale ya él mismo de su prejuicio estético de cantor de coplas para colocarse bajo el signo del marxismo”.

Los hermanos Carlos y Pedro Caba ligan también en 1933, en efecto, el cante jondo al comunismo. Para empezar, contestan al “antiandalucismo” del Noventayochó, que persiste en epígonos como Eugenio Noel, incluso en Ortega y Gasset (2003, p.146), quien en su *Teoría de Andalucía* incluye el cante jondo entre lo que llama “quincalla meridional”. No es sino el aristocratismo del filósofo lo que, a entender de los Caba (1988, p.45), lo incapacita para acercarse a este cante, que es “radicalmente instinto y dolor de masas”. Sí que descubren acentos jondos, por el contrario, en Cansinos, Villaespesa, los Machado, Juan Ramón Jiménez, Villalón, Alberti y sobre todo el García Lorca del *Romancero gitano*, libro “traspasado de pena honda y de angustias de raza” (CABA; CABA, 1988, p.49). Por este camino acaban definiendo el cante jondo como “*pathos* y estilo del alma andaluza” (CABA; CABA, 1988, p.54). No obstante, los Caba toman finalmente un camino bien distinto de todo ese folklorismo o neopopularismo del primer tercio del siglo XX cuya genealogía trazan a grandes rasgos. Porque plantean que en Andalucía confluyen la desesperación filosófica del Islam, la desesperación religiosa del hebreo y la desesperación social del gitano. Trazan además un puente del “dolor metafísico” y étnico que rezuma la música jonda al “[...] dolor con motivos concretos, ya de génesis social, como el dolor del trabajo, el del hambre, el de la injusticia de clases, ya de fuentes individuales, como el amor, los celos, las deformaciones morales” (CABA; CABA, 1988, p.102). Tal análisis del cante jondo, que tantos vasos comunicantes tiene con el de Cansinos, da una vuelta de tuerca más a la imagen de la pena andaluza: el andaluz tiene pena, dolor, no solo el dolor de unos problemas sociales inmediatos o del conflicto individual, sino a la vez “un dolor como cósmico” (CABA; CABA, 1988, p.105). Lo distintivo del análisis de los hermanos Caba es que perciben en la pena andaluza un sentimiento de solidaridad engendrado por el dolor, de “solidaridad universal” con todos los que sufren, los hambrientos, los desesperados, los perseguidos. De esta forma el dolor se hace social y entra en la pena andaluza el nuevo ingrediente de la rebeldía; una rebeldía que, “[...] si rumiada se vierte hacia dentro y se sublima después en cante jondo, cuando se proyecta afuera, en mecanismo de desahogo, produce el anarquismo andaluz en su varia nomenclatura: contrabandista, bandolero, mano negra y comunismo libertario” (CABA; CABA, 1988, p.107).

El cante jondo, como la poesía española de los años treinta (GARCÍA, 2013b), se politiza. Los Caba llegan a conectar el cante jondo con la “sensibilidad social del proletario” y a establecer paralelismos entre la música andaluza y la rusa (Glinka, Rimsky Korsakov), como habían hecho Lorca o Falla, pero por otros motivos. Naturalmente, la noción de pueblo también se politiza; y así los Caba (1988) acercan

ambos pueblos, el andaluz y el ruso, hasta vaticinar que Andalucía hará su revolución, como la ha hecho Rusia, aunque sin imitar a esta, poniéndole su “etiqueta personal”: “En Andalucía podrá algún día nacer un Dostoiewski, pero no se espere un Lenin. Andalucía no ha de imitar a Rusia” (CABA; CABA 1988, p.114). El comunismo habrá de conjugarse en esta tierra con el “individualismo original” andaluz, y por ello los Caba lo adjetivan como “libertario”, un concepto “[...] de inquietante anfibología, pero que tan largo crédito de confianza merece al *individuo* de Andalucía” (CABA; CABA, 1988, p.137). El mismo comunismo como doctrina, aseguran, se corrompe al contacto andaluz, y tiene que apellidarse “libertario” (CABA; CABA, 1988, p.144). Andalucía es comunista por su conciencia del dolor y por su rebeldía contra él; pero es libertaria por su individualismo exacerbado y su sentido del sino (CABA; CABA, 1988). La doctrina comunista les parece no solo la más lúcida, la más hacendera y humana, sino también la más consonante con el sentimiento y la solidaridad jonda: “Solo que sus normas de táctica y disciplina ahogan al individuo andaluz” (CABA; CABA, 1988, p.204). Es el comunismo libertario lo que verdaderamente encaja en la “psicología jonda”. Los Caba, en el fondo, nunca pierden de vista la psicología del pueblo andaluz. No extraña, entonces, que vean en la guitarra la “conciencia psicológica” de Andalucía, pero también su “conciencia moral”; una guitarra que no sabe reír, que es más andaluza cuando llora: “Paladea la desesperanza como una golosina, y enferma de soledad y metafísica, llora incansablemente una tristeza universal, la desolación infinita de vivir, añorando una muerte de la que está enamorada” (CABA; CABA, 1988, p.155). Reflexión que ilustran, como no podía ser de otro modo, con el Lorca del *Poema del cante jondo*, en concreto con el poema “La guitarra”<sup>4</sup>.

La Andalucía del llanto lorquiano llamó muy pronto la atención de Luis Rosales (1934), quien años después vio en la “transparencia al dolor” la raíz de la vida andaluza. La forma propia del conocimiento poético es, a su juicio, “hacer participantes” la realidad y el misterio, así como la forma de conocimiento del cante jondo es hacer participantes el juego y “esa angustia llamada Andalucía” (ROSALES, 1987, p.92). Música y poesía se entrelazan en el cante jondo de la España de los años 20 y 30, pero también se solapan en él la política y el pueblo. En “Arquitectura del cante jondo”, la segunda versión de su conferencia, Lorca lo considera el grito de protesta del pueblo andaluz, que sufre injustamente ante la indiferencia de las “clases distinguidas” y de los “señoritos”. El Lorca de los años treinta asigna al cante jondo, como precisa Maurer (2000, p.96), una “dimensión de protesta colectiva” o de crítica social que no poseía en el año 22, coincidiendo por su lado con los análisis de Cansinos o de los hermanos Caba; o con la revista *Octubre*, cuyo primer número incluye, también en 1933, una selección de coplas de cante jondo que, a decir de los

---

<sup>4</sup> Cf. Soria Olmedo (2004, p.256-268).

editores, muestran el “despertar de conciencia de clase” de proletarios y campesinos, todos los dolores de la “clase oprimida” (MAURER, 2000, p.97). Al final de su conferencia sobre la poesía popular, el Alberti revolucionario se pregunta por el futuro de esa línea tradicional que va del poeta culto a la memoria del pueblo:

España está hoy convulsionada, esperando [...]. Los que sientan, los que se hallen ligados íntimamente a la resurrección de la conciencia del campo y de la fábrica, serán llamados a transformar en nueva poesía esta maravillosa herencia. Mientras, la guardan los que siegan, los que recogen la aceituna, los que cuidan las cabras, los que esperan, en fin, la posesión de la tierra (ALBERTI, 1970, p.102-103).

La poesía popular, como el cante jondo, no escapa a la creciente politización de la clase intelectual española en el preludio de la guerra civil. Nos encontramos ahora con un segundo neopopularismo, orientado hacia la acción política.

GARCÍA, M. A. The cante jondo in Spain of 20s and 30s: music, poetry, politic and people. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.103-119, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *This paper intends to analyze the relation between poetry and music called “cante jondo” in the 20s and 30s in Spain. This relation, which is rooted in the concept of people and have political implications, was particularly intense in the work of Federico García Lorca.*
- **KEYWORDS:** *Federico García Lorca. “cante jondo”. Poetry. Music.*

## Referencias

ALBERTI, R. La poesía popular en la lírica española contemporánea. In: \_\_\_\_\_. **Prosas encontradas:** 1924-1942. Madrid: Ayuso, 1970. p.87-103.

\_\_\_\_\_. **Obras completas:** poesía. Madrid: Aguilar, 1988. v.1.

BALTANÁS, E. **La materia de Andalucía:** el ciclo andaluz en las letras de los siglos XIX y XX. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003.

\_\_\_\_\_. **Los Machado:** una familia, dos siglos de cultura española. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

BÉCQUER, G. A. La soledad: colección de cantares por Augusto Ferrán. In: \_\_\_\_\_. **Rimas:** otros poemas: obra en prosa. Madrid: Espasa Calpe, 2000. p.674-685.

BERGAMÍN, J. El idealismo andaluz. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.11, p.7, 1927.

CABA, C.; CABA, P. **Andalucía**: su comunismo y su cante jondo: tentativa de interpretación. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.

CANSINOS ASSENS, R. **La copla andaluza**. Granada: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

DARÍO, R. **Prosas profanas y otros poemas**. Madrid: Castalia, 1993.

\_\_\_\_\_. **Tierras solares**. Sevilla: Extramuros Ed., 2007.

DÍAZ-PLAJA, G. Notas para una geografía lorquiana. **Revista de Occidente**, Madrid, n.49, p.352-357, 1931.

GARCÍA, M. A. **Melancolía vertebrada**: la tristeza andaluza del modernismo a la vanguardia. Barcelona: Anthropos, 2012.

\_\_\_\_\_. La copla andaluza y los poetas: del fin de siglo a los años treinta. **Revue Romane**, Copenhagen, v.48, n.2, p.328-353, 2013a.

\_\_\_\_\_. Vanguardia, avanzada, revolución: 1927-1936: la querrela del canon poético y del compromiso. In: IRAVEDRA, A. (Ed.). **Políticas poéticas**. de canon y compromiso en la poesía española del siglo XX. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013b. p.67-112.

GARCÍA LORCA, F. **Conferencias II**. Madrid: Alianza, 1984.

\_\_\_\_\_. **Epistolario completo**. Madrid: Cátedra, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Obras completas**: primeros escritos. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 1997b. v.4

\_\_\_\_\_. **Poema del cante jondo**. Madrid: Alianza, 1998a.

\_\_\_\_\_. Conferencia-recital del Romancero gitano. In: \_\_\_\_\_. **Primer romancero gitano**: otros romances del teatro. Madrid: Alianza, 1998b. p.149-159.

GARCÍA MONTERO, L. Introducción: García Lorca y el cante jondo. In: GARCÍA LORCA, F. **Poema del cante jondo**. Madrid: Espasa Calpe, 1990. p.12-42.

\_\_\_\_\_. Andalucía como imagen literaria”. In: ENGUITA, J. M.; MAINER, J. C. (Ed.). **Literaturas regionales en España**: historia y crítica. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994. p.101-115.

GIL BENUMEYA, R. **Mediodía**: introducción a la historia andaluza. Madrid: CIAP, 1929.

\_\_\_\_\_. **Ni Oriente, ni Occidente**: el universo visto desde el Albayzín. Granada: Universidad de Granada, 1996.

HANDLEY, S. Romancero gitano and the quincalla meridional. **Anales de la Literatura Española Contemporánea**, Colorado, v.20, n.1-2, p.127-137, 1995.

\_\_\_\_\_. Federico García Lorca and the 98 Generation: the andalucismo Debate. **Anales de la Literatura Española Contemporánea**, Colorado, v.21, n.1-2, p.41-58, 1996.

LOUGHRAN, D. F. García Lorca y Granada: la geografía de una estética. **Modern Language Notes**, Baltimore, v.89, n.2, p.289-297, 1974.

MACHADO, M. **Poesías completas**. Sevilla: Renacimiento, 1993.

MARTÍN INFANTE, A. Génesis de un tópico del modernismo español: la tristeza andaluza. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, México, v.55, n.2, p.459-470, 2007.

MARTÍNEZ LÓPEZ, E. Federico García Lorca, poeta granadino. In: GARCÍA LORCA, F. **Granada, paraíso cerrado y otras páginas granadinas**. Granada: Miguel Sánchez Ed., 1989. p.15-69.

MAURER, C. **Federico García Lorca y su arquitectura del cante jondo**. Granada: Comares, 2000.

McINNIS, J. El mapa psicológico de la estética lorquiana: Granada como imagen universal. In: FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (Ed.). **Estudios sobre la poesía de Lorca**. Madrid: Istmo, 2005. p.431-445.

MOLINA FAJARDO, E. **Manuel de Falla y el cante jondo**. Granada: Universidad de Granada, 1990.

MORRIS, C. B. **Son of Andalucía**: the lyrical landscapes of Federico García Lorca. Liverpool: Liverpool University Press, 1997.

NOEL, E. Andalucía: anverso, reverso, exergo y canto. In: GONZÁLEZ TROYANO, A. (Ed.). **Andalucía: cinco miradas críticas y una divagación**. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003. p.131-142.

ORTEGA Y GASSET, J. Teoría de Andalucía. In: GONZÁLEZ TROYANO, A. (Ed.). **Andalucía: cinco miradas críticas y una divagación**. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2003. p.145-156.

PERSIA, J. de. **I Concurso de Cante Jondo**: edición conmemorativa 1922-1992: una reflexión crítica. Granada: Archivo Manuel de Falla, 1992.

REYES CANO, R. **El andaluz universal**: la Andalucía de Juan Ramón Jiménez como categoría ética y estética. Granada: Academia de Buenas Letras de Granada, 2008.

ROSALES, L. La Andalucía del llanto: al margen del Romancero gitano. **Cruz y Raya**, Madrid, n.14, p.39-70, 1934.

\_\_\_\_\_. **Esa angustia llamada Andalucía**. Madrid: Ed. Cinterco, 1987.

SÁNCHEZ VIDAL, A. Las fronteras de lo popular. In: FEDERICO García Lorca: 1898-1936. Madrid: TF Ed., 1998. p.35-45.

SAWA, A. **Iluminaciones en la sombra**. Madrid: Josef K. Ed., 2004.

SORIA OLMEDO, A. **Treinta entrevistas a Federico García Lorca**. Madrid: Aguilar, 1989.

\_\_\_\_\_. La depuración de la mirada: en torno al neopopularismo en Rafael Alberti. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n.485-486, p.109-118, 1990.

\_\_\_\_\_. Los usos de lo popular. In: GARCÍA MONTERO, L. (Ed.). **Rafael Alberti**: el poema compartido. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía: Centro Andaluz de las Letras, 2003. p.35-48.

\_\_\_\_\_. **Fábula de fuentes**: tradición y vida literaria en Federico García Lorca. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2004.

\_\_\_\_\_. Lo popular y sus alrededores en la crítica de Juan Ramón Jiménez. In: BLASCO, J. (Ed.). **Juan Ramón Jiménez**: aquel chopo de luz. Granada: Junta de Andalucía: Centro Andaluz de las Letras, 2008. p.403-419.

SORIA ORTEGA, A. Notas sobre el andalucismo de Lorca. In: ESTEBAN, A.; ETIENVRE, J. P. (Coord.). **Valoración actual de la obra de García Lorca**. Madrid: Casa de Velázquez: Universidad Complutense, 1988. p.181-208.





# **Tema Livre**



# UMA MIMESE DA CULTURA (UM ESTUDO DA FIGURA RETÓRICA DA *EKPHRASIS*)

Álvaro Cardoso GOMES\*

- **RESUMO:** Este artigo<sup>1</sup>, num primeiro momento, procura estudar o conceito de *ekphrasis*, para depois aplicá-lo em poemas efrásticos de Homero, Teócrito, Keats, Alberto de Oliveira, Verlaine, Wallace Stevens e Murilo Mendes. Nosso intento é o de demonstrar que a figura retórica da *ekphrasis*, mais do que simples descrição, pretende ser uma mimese da cultura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *ekphrasis*. Poesia. Descrição. Mimese cultura. Artes gráficas.

## A *ekphrasis* – sua origem e seu conceito

Etimologicamente, a palavra *ekphrasis* (do grego *ek*, “até o fim” e *phrazô*, “fazer compreender, mostrar, explicar”) pode ser definida como “a ação de ir até o fim”. Mais adiante, aproximadamente no século III d. C., passa a ter o sentido genérico de “descrição” (CASSIN, 1955, p.680), que, de acordo com Françoise Desbordes (1996, p.135, grifo do autor), apresenta as seguintes características:

[...] faz ver pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas, de acordo com regras específicas sobre as questões a serem abordadas e a ordem nas quais as examina. O estilo será adaptado ao assunto, e, sobretudo, se aplicará a *colocar sob os olhos* do auditório aquilo de que se fala – os retóricos chamam esta qualidade de *enargeia* (*evidentia* em latim).

A descrição há, pois, que possuir algumas qualidades essenciais, se o fim que se deseja é o de causar um efeito expressivo no destinatário. Ao ver do sofista alexandrino

---

\* USP – Universidade de São Paulo. FFLCH. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, SP-Brasil – 05508-900; Coordenador do Mestrado Interdisciplinar da UNISA – Universidade de Santo Amaro. Departamento de Pós-Graduação e Pesquisa. São Paulo, SP-Brasil – 04743-030. [acgomes@unisa.br](mailto:acgomes@unisa.br)

<sup>1</sup> Devido às exigências de extensão dos artigos, deixamos de registrar aqui os fragmentos de poemas de Homero e Teócrito, bem como os poemas de Keats, Alberto de Oliveira e Verlaine, que acreditamos serem de fácil acesso. Apenas transcrevemos os de Wallace Stevens e Murilo Mendes pelo fato de não serem tão acessíveis assim. Em todo caso, indicamos na bibliografia as fontes onde os textos podem ser acessados.

Artigo recebido em 30/10/2014 e aprovado em 20/11/2014.

Aelius Théon (apud DESBORDES, 1996, p.135), ela necessita ter “[...] a clareza, sobretudo, a visibilidade que faz quase ver o que se expõe”. Em outras palavras, por meio da comunicação verbal, presta-se a tornar aquilo que está distante e, portanto, inacessível, próximo do leitor, de preferência, dirigindo-se-lhe aos “olhos”: “[...] uma descrição que realça o que vem ilustrado vivamente antes na percepção de alguém” (BARTSCH apud HEFFERNAN, 1991, p.297).

Contudo, se identificarmos a *ekphrasis* com a descrição pura e simples, verificaremos que tal identificação, de certo modo, ainda que correta, tirará dessa figura retórica sua especificidade, como se ela correspondesse tão-só a qualquer tipo de enumeração de “[...] pessoas, acontecimentos, momentos, lugares, animais, plantas”, a que se refere Desbordes (1996, p.135). É preciso dizer, pois, que, com o tempo, esse sentido primeiro é acrescido de outro mais específico, para determinar o verdadeiro *quid* da *ekphrasis*. Ao invés de ela somente se referir à simples descrição, apresentando-se, por conseguinte, como contrafação do mundo natural, com a consequente enumeração de seres e objetos, começa a ter um sentido mais restritivo, porém, mais significativo: como aquele tipo de descrição em que a expressão verbal procura equivaler à expressão não-verbal, ao se utilizar de expedientes retóricos que possam mimetizar os expedientes técnicos utilizados pelos pintores na composição de suas telas.

No sentido mais amplo das descrições, o poeta “copia” os objetos e seres do mundo real por meio das palavras, de maneira a colocá-los diante de nossos olhos; no sentido mais restrito, o poeta, por meio da expressão verbal, visa a imitar procedimentos pictóricos, como vem a observar Massaud Moisés (2004, p.135-136):

Com a Segunda Sofística (séc. III-IV a.C.), e mais adiante graças a Aelius Théon e Hermógenes, alargou-se o sentido, de modo a confundir-se com a *descriptio* latina e a cruzar com o *ut pictura poesis*. No primeiro caso, referia-se a todas as formas de representar verbalmente os objetos do mundo material: o mundo converte-se em palavras. No segundo, buscava-se linguagem equivalente à descrição pictórica: desejava-se uma representação verbal simétrica da representação plástica. Ali, teríamos uma descrição de primeiro grau, ou simples descrição; aqui, de segundo grau, ou dupla descrição.

A concepção de literatura como similar à pintura, cumprindo o preceito do *ut pictura poesis* de Horácio, repousa no princípio clássico de que a poesia deve ser uma arte mimética por excelência, ou seja, é conveniente que o poeta reproduza o mundo natural, por meio das palavras, mas procurando se utilizar de expedientes próprios dos pintores, como a enumeração de seres e objetos, a objetividade, a visualização, o cromatismo. Todavia, há que se observar que esta “reprodução do mundo natural” levará em conta não a natureza bruta em si, mas a natureza melhorada, vista em seus

aspectos mais aprazíveis, para não só causar prazer no auditório, mas também para educá-lo com a visão do que é belo:

Os defensores da arte, clássicos e neoclássicos por igual, resolveram o problema alegando que a poesia imita não o real, mas conteúdos, qualidades, tendências ou formas seletos que estão dentro ou por detrás do real, elementos verídicos da constituição do universo, que são de valor mais alto que a realidade mesma, grosseira e indiscriminada. Ao refleti-la, o espelho posto frente à natureza reflete o que, por oposição à “natureza”, os críticos ingleses amiúde chamam de “natureza melhorada”, ou “realçada”, ou “refinada”, ou com a expressão francesa *la belle nature*. Esta, dizia Bateux, não é “o verdadeiro real, mas o verdadeiro possível, o verdadeiro ideal, que está representado como se existisse realmente e com todas as perfeições que pudesse receber”(ABRAMS, 1962, p.57, grifo do autor).

Entende-se que os poetas devem promover uma seleção de aspectos do real, para captar tão-só a sua essência, porquanto a realidade aparente é “grosseira” e não apresenta o necessário equilíbrio entre os seus elementos. Isso acontece devido ao fato de que a verdadeira *mimesis* poética

[...] nunca foi uma cópia fiel do objecto “imitado”, mas, apenas, essa “aproximação” de que já fala Platão. Para este filósofo, “o conceito flutua”, acabando por admitir, no *Filebo*, que “a boa *mimesis*” levaria o artista a aproximar-se da estrutura essencial da realidade, a qual permite fixar o que é universal e permanente (REYNAUD, 2001, p.41, grifo do autor).

Esse tipo de descrição ecfástica que imita a pintura, por meio dos recursos pictóricos, adaptados à expressão verbal, e, ao mesmo tempo, procura reproduzir os aspectos mais positivos e aprazíveis da Natureza, pode ser vista em grande parte da poesia pastoril do Arcadismo e da poesia bucólica do Romantismo.

### ***A ekphrasis* como *mimesis* da cultura**

Com o tempo, a *ekphrasis* passou a designar não só a simples descrição de seres e objetos do mundo real, mas também e, sobretudo, a descrição de seres e objetos contemplados pelas artes gráficas. Observa-se um deslocamento: deixando em segundo plano o mundo real em si, esta figura retórica foca sua atenção no mundo representado dentro dos limites de uma tela, de uma escultura, de uma fotografia. Ao se constituir numa “representação verbal de representações gráficas” (HEFFERNAN, 1991, p.299-300), isso teria como resultado que, segundo Barbara Cassin, a *ekphrasis* se tornasse “[...] mais uma *mimesis* da cultura do que a *mimesis*

da natureza” (CASSIN, 1955, p.115). Em outras palavras, a *ekphrasis* usa um meio de representação para representar outro, que mimetiza os seres e objetos do mundo real:

Não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura mostrar o objeto sob os olhos – apreender o objeto –, mas de imitar a pintura enquanto arte mimética – apreender a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento não do objeto mais da ficção do objeto, da objetivação. (HEFFERNAN, 1991, p.501).

É preciso esclarecer, porém, que não se trata de fazer que o poema seja a mera reprodução passiva de um quadro ou de uma escultura, ou apenas um “clássico poema pictórico”, um poema sobre uma pintura ou escultura que imita a auto-suficiência do objeto. Conforme Massaud Moisés (2002, p.216),

A ecfraza não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A ecfraza poética é uma recriação, tanto quanto a expressão o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano.

A *ekphrasis*, na realidade, ativa implícitos que o quadro ou a escultura, devido à sua natureza, não podem explorar. Ainda conforme Heffernan (1991, p.301), “A literatura ecfástica tipicamente origina-se do fértil momento embriônico do impulso narrativo da arte gráfica, e assim torna explícita a história que a arte gráfica conta somente por sugestão”. É isso que levou o teórico americano a concluir que a *ekphrasis*, para além de representar somente a fixidez de objetos de um quadro, por exemplo, impõe um ritmo, ao mesmo tempo, narrativo e prosopopéico à arte gráfica que, devido aos limites do signo não-verbal, costuma reprimir, na medida em que “o significante pictórico é vazio, pois não guarda sentido algum”. E esse sentido só é atingido quando acontece uma “[...] transfiguração, uma metamorfose, em que o significante vazio da pintura é substituído pelo significante pleno da poesia” (MOISÉS, 2002, p.218). Em consequência disso, a descrição ecfástica faz que as figuras silenciosas de uma tela ou de uma escultura possam falar. A *ekphrasis* acaba por contar uma história desconhecida para o leitor e/ou ouvinte, ao trazer para seus olhos e/ou ouvidos algo que está distante, ou mesmo, traz uma história conhecida, como aquelas presentes em telas clássicas, mas revelando algo que o quadro apenas sugere, deixa implícito. Mas é preciso acrescentar que esta figura retórica introduz o objeto da arte gráfica, essencialmente espacial, no mundo temporal, ao lhe dar movimento e, por conseguinte, o status de narrativa. Conforme Heffernan (1991, p.307), “[...] a *ekphrasis* tipicamente representa o suspenso momento da arte gráfica, não por recriar

suu fixidez em palavras, mas preferencialmente por libertar seu embriônico impulso narrativo”. Contudo, uma ressalva cabe aqui: quando o texto ecfástico é de caráter poético, não se deve entender a palavra “narrativa” de uma perspectiva prosaica. “Narrativo”, nesse caso, dignifica apenas que a *ekphrasis* dá movimento a figuras estáticas (como se observará no texto homérico e em outros poemas analisados neste artigo), fazendo-as mover e, porventura, falar.

## **A *ekphrasis* de artes gráficas na Antiguidade**

Chamamos a atenção aqui para dois textos tradicionais da era clássica – o de Homero e o de Teócrito –, em que se destaca o uso da *ekphrasis*, com a consequente descrição de um objeto artístico.

### ***O escudo de Aquiles, de Homero***

Uma das mais antigas e conhecidas peças poéticas ecfásticas de que se tem notícia é descrição do “escudo de Aquiles” que comparece no canto XVIII, da *Iliada* de Homero. Esse texto poderia perfeitamente ser considerado “como a ‘origem’ canônica da ecfrasis clássica”, de acordo com W. J. T. Mitchell (2009, p.158, grifo do autor). Inspirado talvez num escudo real ou em lendas, o fragmento descreve com minúcia esse artefato de guerra que é, devido a seus labores, ao mesmo tempo, uma obra de arte.

O fragmento inicia-se com a descrição do fabrico do artefato: há a referência direta ao trabalho do artesão, “Nela o ferreiro engenhoso insculpiu”, à “orla tríplice e clara/de imenso brilho”, ao “bálteo vistoso” (HOMERO, 2011, p.425), às cinco camadas de metal e, por fim, às imagens que serão esculpidas na última delas. O trabalho do ferreiro é complementado pelo trabalho do artista, ambos representados pelo mesmo deus Vulcano, como se não houvesse diferença alguma entre ambos os labores. De fato, um completa o outro – o ferreiro molda os metais não preciosos e preciosos com sua força e habilidade, enquanto o artista acrescenta o engenho, por meio da intervenção imaginosa, que fará que o instrumento de defesa na guerra transforme-se também num objeto de arte, digno de ser contemplado e admirado. Esse processo de fabricação do escudo estende-se, por assim dizer, por todo o texto, pois Homero

[...] não pinta o escudo acabado, mas em processo de criação. Aqui, utilizou de novo da afortunada estratégia de substituir a progressão pela coexistência, e desse modo converteu a exaustiva descrição de um objeto, na imagem gráfica de uma ação. Não vemos o escudo, mas o mestre-artesão divino que se atarefou em fazê-lo. (LESSING apud MITCHELL, 2009, p.159).

As imagens que comparecerão na peça organizam-se de acordo com um princípio cosmogônico, na medida em que o poeta começa sua descrição, falando dos reinos superiores – da terra, do mar, do céu, com o sol, a lua e as estrelas as constelações, para depois se concentrar no reino inferior dos homens. Mas já aí, o aspecto narrativo, ainda que incipiente, se impõe, quando ele discorre sobre a movimentação dos astros: “[...] a Ursa que gira num ponto somente, a Orião sempre espiando,/e que entre todas é a única que não se banha no oceano” (HOMERO, 2011, p.425).

A partir da descrição sumária dos elementos essenciais que compõem o Universo – a terra, a água, o ar –, como já se disse, as peças escultóricas do escudo passam a contemplar o mundo humano. Duas “cidades belíssimas” são referidas, mas, em vez de o narrador se concentrar apenas em sua descrição sumária, envereda pela narração de fatos variados que nelas acontecem. Numa, há um prosaico casamento, com suas consequentes festividades, e uma contenda entre mercadores, com a intervenção dos anciãos, para decidir juridicamente a querela. Na outra, sitiada por dois exércitos, os cidadãos organizam-se para a defesa. Dá-se início a uma batalha, e esta cena belicosa termina com a intervenção de figuras nefastas, a personificação da Discórdia, do Tumulto e das Parcas, que acutilam os guerreiros vivos e arrastam consigo os mortos. Na sequência, criando um contraste com a violência das mortes, o olhar do narrador se dirige para um vasto campo, onde se dão as lides agrárias: a preparação da terra para o plantio, do almoço dos campônios, da colheita das uvas. Nesse meio termo, há a narração dos bois saindo do aprisco e indo para a pastagem e, no caminho, sendo atacado por leões. Por fim, narram-se as festividades no campo, com os jovens dançando e cantando. Nesse ponto, os efeitos visuais recrudescem, para que se dê especial destaque aos sonoros, como se o texto se dirigisse mais aos ouvidos dos interlocutores do que à visão, que se torna, assim, secundária:

Com uma lira sonora, no meio do grupo, um mancebo  
o hino de Lino entoava com voz delicada, à cadência  
suave da música, e todos, batendo com os pés, compassados,  
em coro, alegres, o canto acompanham, dançando com ritmo  
(HOMERO, 2011, p.427-428).

Na longa descrição das cidades, há um contraste entre os motivos mais nobres, mais sublimes, como os que se referem ao mundo celeste, aos guerreiros envolvidos em contenda, e os motivos mais simples, relativos ao cotidiano, ao dia-a-dia dos homens. Com isto, reforça-se ainda mais a ideia de que o escudo é uma súmula de tudo que existe no mundo antigo da Grécia, desde os simples atos do cotidiano mais banal até os grandes feitos heróicos. Após essa sumarização cosmogônica, o aedo fecha o fragmento ao falar da “poderosa corrente”, presente na “orla extrema do



escudo”, que é, a um só tempo, ornamento e uma referência a um princípio geográfico primitivo em que se acreditava que a porção de terra do planeta era toda circundada pelas águas: “a poderosa corrente do oceano, que a terra circunda”.

Vale ressaltar que os enxertos narrativos servem para criar a ilusão de que estes têm vida própria e como que se destacam do escudo inanimado, pela força da voz do aedo, o que serve para acentuar aí o poder sugestivo da *ekphrasis*. Fica-se com a impressão de que o artefato de guerra projetada, nessas incisões escultóricas, aspectos diferenciados do real e como que se constitui assim numa súplica do Universo, uma espécie de máquina do mundo, daí advindo sua grandeza mítica. Obra de um Deus, Vulcano, premiará um semideus, o maior de todos os guerreiros gregos, o famoso Aquiles. A cosmogonia esculpida no artefato, acumulando seres e objetos e resumindo narrativas de povos belicosos e festivos, ficará então de posse do guerreiro que, usando o escudo nas batalhas, como que possuía o mundo. Contudo, a ilusão nem sempre se mantém, porquanto Homero, de modo proposital, de vez em quando, a quebra, para lembrar ao leitor ou ao ouvinte que toda essa movimentação, luta e labuta não constituem mais que representação de algo que é, na verdade, estático e que ele insuflou de vida. Isso acontece quando o poeta, em alguns instantes, revela de que materiais são feitos alguns dos elementos que descreve: a terra (“Preta era a terra que atrás lhes ficava, apesar de ser ‘de ouro’”), a vinha (“de ‘ouro brilhante’ era a cepa e de viva cor negra os racimos,/que sustentados se achavam por muitas estacas ‘de prata’”) e os bois (“Uns animais eram de ‘ouro’; outros feitos de ‘estanho luzente’” (HOMERO, 2011, p.427-428, grifo nosso). É o que Heffernan (1991, p. 301) nos recorda em seu ensaio: “[...] ele nos lembra mais uma vez a diferença entre o que é representado (o gado) e seu específico meio de representação (ouro e estanho)”.

Esse fragmento do escudo de Aquiles, inserido na *Iliada*, torna-se, assim, devido à sua especificidade e riqueza de detalhes, um modelo de peça ecrástica. Nele, os elementos descritivos são, como se viu, animados de vida, de maneira que a descrição, pura e simples, corre paralela à narração ou mesmo cede lugar a ela. Isso acontece porque o poeta não deseja apenas enumerar o que havia no mundo antigo, mas trazer à vida um tempo imemorial de grande beleza.

### *A taça do “Idílio I”, de Teócrito*

Entre os “Idílios” de Teócrito, o de número I chama a atenção por conter uma típica peça de feição ecrástica. Nela, um cabreiro dialoga com o pastor Tírsis e oferece-lhe uma taça, em troca de seu canto. Na ocasião, ele descreve com minúcia o objeto, louvando-lhe os labores e fazendo referência a três grandes cenas insculpidas na madeira:

Dar-te-ei também um vaso  
de madeira, fundo, ungido  
de cera perfumada, um vaso  
de duas abas, acabado  
de talhar e cheirando  
ainda ao cinzel.  
(TEÓCRITO, 2002, p.21-22).

O cabreiro refere-se à taça, descrevendo desde sua forma perfeita até as imagens esculpidas, mas, como se trata de um poema eufónico, não se restringe apenas em arrolar os elementos descritivos. O que ele faz, além de falar do formato, é apontar três cenas distintas, as quais dá a animação e a vida que as ilustrações do vaso, por razões óbvias, não contêm. As cenas, não ligadas entre si e bem díspares, são as seguintes: a) a bela moça, requestada por dois jovens; b) o velho pescador que arrasta uma pesada rede; c) uma vinha, que deveria ser vigiada por um rapaz, contra o assédio de raposas. Nas três ilustrações, o que se observa é que os elementos decorativos comparecem sob a forma de narrativas. Na cena de contorno amoroso, a rapariga leva os jovens a se confrontarem (“rivalizam com palavras”), porque ela, toda coquete, ora sorri para um, ora, para outro, provocando assim a discórdia. Na cena de trabalho, um velho, ao se entregar a uma tarefa mais digna de um jovem – arrastar a pesadíssima rede sobre um solo pedregoso –, acaba por sofrer muito com ela. Na última das cenas, um rapaz incumbido de vigiar uma vinha, em vez de se entregar a seu devido trabalho, entretém-se construindo uma rede para apanhar gafanhotos, e o resultado é o ataque dos animais aos frutos e ao lanche de seu embornal, devido a seu excessivo encantamento com o objeto que constrói: “Esquecido/do alforge e das cepas, retira/do seu trabalho maior prazer”.

Teócrito, ao mostrar o sofrimento no Amor e no trabalho bruto, vê como única solução para o homem a entrega ao trabalho manual, em tudo similar à tarefa artística, que, no caso, leva o jovem a se esquecer da realidade mesquinha. É o que Érico Nogueira observa em sua tese de doutorado, a respeito da poética de Teócrito:

Fica, pois, evidente, nas cenas, o contraste entre a inutilidade do cuidado amoroso e o sofrimento do trabalho braçal, de um lado, e, do outro, o prazer de uma atividade, como trançar uma gaiola de grilo, tão francamente alusiva à poesia (NOGUEIRA, 2012, p.56).

A *ekphrasis* em Teócrito está a serviço, num primeiro plano, da descrição de um objeto das artes gráficas, da animação de suas figuras inertes, imprimindo-lhes, pois, um princípio narrativo e, num segundo plano, da valorização do trabalho artístico em si. Daí que o vaso seja oferecido a Tírsis, se ele souber cantar tão bem quanto Crômis, o líbio, ou seja, o artefato, que servirá de presente, equivalerá à canção. Em termos

artísticos, o vaso feito de madeira, com suas belas inscrições, tem o mesmo valor que uma peça musical, graças não só a seus ornamentos, mas pelo fato de eles fazerem que o espectador possa se tornar testemunha de velhas histórias, que ganham cor, forma e movimento.

## ***A ekphrasis em textos do século XIX***

Nos século XIX, gostaríamos de chamar a atenção para os textos efrásticos perpetrados por um poeta romântico, por um parnasiano e por um simbolista.

### ***A urna grega de Keats***

O poema “*Ode on a Grecian Urn*” de Keats foi escrito em maio de 1819 e publicado no ano seguinte. Constitui uma das “Grandes Odes de 1819” do poeta britânico, entre as quais se incluem “*Ode on Indolence*”, “*Ode on Melancholy*”, “*Ode to a Nightingale*”, e “*bv*”.

Composto de cinco estâncias e configurando-se como uma autêntica peça efrástica, o poema tem uma voz que impõe um impulso narrativo a imagens fixas num objeto escultórico, a urna grega. Mas não só isso: ao fazer também que figuras inanimadas retornem à vida, como que o poeta retoma um tempo imemorial e paradisíaco – aquele do mundo clássico pagão. Antes de tudo, porém, uma questão primeira se impõe. A urna a que se refere o poeta é apenas imaginada, como um produto da idealização dele, ou é uma urna real, de fato contemplada em algum museu, de maneira que os signos não-verbais fossem traduzidos em signos verbais, para a expansão de seus significados implícitos? Embora esta questão de realidade ou não pouco importe, optamos pela segunda hipótese, baseando-nos num desenho perpetrado por Keats da “Urna de Sosibios”. É uma cratera de devoção neo-ática de mármore, assinada por Sosibios, peça escultórica do museu do Louvre, que o poeta encontrou na obra de Henry Moses (2013), *A Collection of Antique Vases, Altars, Paterae, Tripods, Candelabra, Sarcophagi, &c.*

Keats, descrevendo a urna grega, segue uma tradição poética que remonta, de modo mais provável, ao Teócrito do “Idílio I”, cuja criação efrástica no miolo de seu poema, pode ou não ter servido de modelo ao poeta inglês. O que diferencia ambos os textos é o tom sereno e algo irônico de Teócrito, em oposição ao tom inflamado, emotivo do poeta romântico inglês, que apostrofa a urna e as figuras, estabelecendo um diálogo que visa a encontrar respostas para suas inquietações transcendentais sobre a vida, a morte, o efêmero e o eterno.

Quanto à estrutura, o poema tem cinco estâncias, com dez versos cada, e as rimas obedecem ao seguinte esquema: um quarteto (ABAB) e um sexteto (CDECED). Há um intróito, em que o sujeito da enunciação procura despertar a urna de seu sono ancestral, e um epílogo, no qual, a urna afinal se manifesta, respondendo às questões retóricas do preâmbulo. A ode oferece dois extremos: os quartetos clássicos e os sextetos da poesia romântica, como se o poeta quisesse afirmar ao mesmo tempo o resgate do Classicismo, que serve de modelo a seu texto, e a fidelidade ao Romantismo, movimento literário em que pontificou. Percebe-se assim um equilíbrio entre a clareza ática, a serenidade, a recuperação de entidades pagãs e os arroubos emotivos, como se o objeto estético servisse não só de ponte entre duas grandes estéticas, para unir o passado ao presente, mas também para fazer com que o presente fosse animado pelo sopro do passado, implicando que o poeta não só resgatasse a tradição, mas se inserisse nela, como um autêntico filho do seu tempo.

Mas, para tanto, Keats (1993) necessita animar de vida o artefato, o que acontece no Intróito do poema, por meio do recurso da apóstrofe:

*Thou still unravish'd bride of quietness,  
Thou foster-child of silence and slow time,  
Sylvan historian, who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme.*<sup>2</sup>  
(KEATS, 1993, p.28).

A urna é a “*foster-child of silence*”, por dois motivos principais: é feita de mármore, o que explica sua quietude e silêncio, e criada por um artista que soube se expressar por signos não-verbais, deixando inscritos no artefato algumas histórias ainda por contar, que só serão desenvolvidas em toda sua extensão, quando animadas pelo sopro do poeta. Ao ver de Heffernan (1991, p.306), Keats “[...] não representa simplesmente os amantes como figuras dispostas no espaço. Ao contrário chama-as para a vida como seus ouvintes, e fala a linguagem da temporalidade a esse imaginário auditório”.

A partir do quinto verso da primeira estância, o poeta, ainda invocando o artefato, faz uma série de perguntas retóricas referentes às imagens gravadas na urna, como se quisesse interpretá-las por meio das interrogações, que serão respondidas no desenvolvimento do poema. Assim, se refere às lendas, às divindades, aos mortais, perdidos no tempo e nos vales da Arcádia, à louca perseguição, à música de “*pipes and timbrels*”, ao “*wild ecstasy*”. Na segunda estância, o sujeito poético muda de interlocutor, pois se dirige às flautas, implorando que soem, não aos ouvidos

---

<sup>2</sup> “Tu, noiva da quietude, ainda intacta,/Tu, filha adotada do tempo vagaroso e do silêncio,/A silvestre historiadora, quem assim narrar poderá/Um conto de modo mais doce que nossa rima:” (KEATS apud GOMES, 2015a, p.50).

sensoriais, mas àqueles do espírito, “*Not to the sensual ear, but, more endear’d, / Pipe to the spirit ditties of no tone*”<sup>3</sup> (KEATS, 1993, p.28), como se constituíssem um absoluto platônico. A partir dessa invocação opera-se um movimento sinestésico, já que o apelo sensorial provoca o surgimento de uma sensação de outra ordem, a visual, porquanto, logo a seguir, a apóstrofe é dirigida ao “*fair youth*” que canta. Nesse instante, Keats como que suspende o tempo, congelando as imagens, pois a canção não cessa, as árvores não perdem suas folhas, o amante nunca beijará a amada, embora isso tudo não o leve à perda do ímpeto do desejo. Eis por que os amantes se amarão por todo o sempre, apesar de, ou por causa de o deleite não ter se cumprido: “*She cannot fade, though thou hast not thy bliss, / For ever wilt thou love, and she be fair!*”<sup>4</sup> (KEATS, 1993, p.30). As figuras vivem, assim, sob o signo da eternidade, suspensas num tempo sem tempo, o que faz com que seus atos perdurem, bem como as melodias permaneçam sempre novas e cheias de frescor. Vem daí que a expressão “*for ever*” aparece repetida cinco vezes em oposição a “*nor ever*”, mas criando uma falsa oposição, já que o “para sempre”, representando o que permanecerá para a eternidade – a juventude plena, o calor, a paixão –, tem como complemento o “nunca”, referente às folhas das árvores que jamais dirão adeus para a eterna primavera.

Na quarta estância, o eu-poético volta a apostrofar a urna, dirigindo-lhe interrogações sobre o sacrifício de uma bezerra por um misterioso sacerdote, desse modo, abandonando um dos motivos desenhados no artefato, para se concentrar em outro, que logo também deixará para trás. De fato, do sacrifício representado, o olhar agora se detém numa pequena cidade, silenciosa e desolada, à beira de uma praia ou de um rio, ou ainda cercada de muralhas. Neste ponto do poema, o poeta apenas lança algumas suposições, incapaz de descrever objetivamente a cidade (há dúvidas quanto à localização e quanto a sua estrutura) e incapaz também de entender por que ela está deserta. Quem poderia romper o silêncio e contar esta história em toda sua completude jamais voltará no instante suspenso, o que impedirá o esclarecimento das dúvidas do poeta. É de crer que, com isso, Keats permanece com suas interrogações no limiar entre as figuras reais, eternizadas no espaço dos signos não-verbais da urna, e suas ações imaginadas, sugeridas pela palavra poética. Experimenta-se assim um contraponto entre o passado congelado e o presente ativo. O poema apoia-se num paradoxo: se, de um lado, a urna preserva para sempre a juventude dos amantes (“*for ever young*”), por ser feita de mármore; de outro, os torna inanimados e sem vida, também por ser feita de mármore. Viver implica ser escravo do tempo, o que levaria os seres a completar o ato amoroso,

---

<sup>3</sup> “Não para o ouvido dos sentidos, mas, e mais querido, / Tocai às cantigas do espírito, desprovidas de som” (KEATS apud GOMES, 2015a, p.50).

<sup>4</sup> “Ela não pode se desvanecer, e mesmo que não tenhas tua felicidade / Para sempre amarás, e ela sempre será bela.” (KEATS apud GOMES, 2015a, p.50).

a canção a findar, as folhas das árvores a cair e, por fim, a morte a estabelecer o seu império.

A urna é um artefato capaz de sugerir uma história que perdura além do tempo de sua criação – não por acaso, o poeta chama-a de “*sylvan historian*”; afinal ela conta e, ao mesmo tempo, congela uma lenda por meio da beleza de suas imagens. Contudo, voltamos ao ponto inicial: a urna e/ou seus desenhos é silente, não fala ou só falará por meio das palavras do poeta. Como não fala, suas figuras não se movem, permanecem presas ao espaço da quietude, sem a manifestação do tempo que poderia despertá-las para a vida e, em consequência, para a morte: “*When old age shall this generation waste*”<sup>5</sup> (KEATS, 1993, p.32). A eternidade só será conquistada no espaço congelado do mármore, em que as figuras esboçam, insinuam gestos de paixão e ação, mas não os findam: “*Thou shalt remain, in midst of other woe*”. Nos últimos versos, quem finalmente se manifestará será a urna com o axioma clássico “*Beauty is truth, truth beauty*”, que resume tudo o que há de essencial na vida. A conquista da Beleza leva à conquista da Verdade, ou seja, o homem só poderá ter acesso ao que é eterno e perfeito, por meio da arte, única forma de conhecimento que leva ao Absoluto. Como resultado, ao fechar o poema, Keats dirige-se não mais à urna, mas a um “*ye*” que é toda a humanidade: “*Ye know on earth, and all ye need to know*”<sup>6</sup> (KEATS, 1993, p.32).

Mas outro aspecto deve ser considerado, se pensarmos que a urna servirá para despertar no poeta um mundo de sensações desconhecidas que, por sua vez, serão dirigidas ao interlocutor. Em realidade, ela é utilizada como um “correlativo objetivo”, expressão criada por T. S. Eliot no seu estudo acerca de *Hamlet*. Segundo o poeta e ensaísta inglês,

[...] o único modo de expressar emoções em forma de arte é através de um “correlativo objetivo”, em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que serão a fórmula dessa emoção *particular*. Assim quando os fatos exteriores, que precisam convergir para a experiência sensorial, são fornecidos, a emoção é imediatamente evocada (ELIOT, 1972, p.145, grifo do autor).

Keats, ao querer expressar sentimentos sobre a paixão, a vida, a morte, sobre a sensação da passagem do tempo, não o faz de modo direto. Pelo contrário, escolhe como ponto de partida uma urna grega; por meio de suas imagens esculpidas, ela despertará no poeta uma cadeia de sentimentos que culminarão com a conquista de um absoluto. A figura da *ekphrasis*, utilizada aqui com grande maestria, é que servirá para que se estabeleça uma ponte entre o passado e o presente. Keats, ao contemplar o artefato que é, ao mesmo tempo, uma escultura e uma pintura, faz que as imagens

<sup>5</sup> “Quando a velhice afinal terminar com esta geração” (KEATS apud GOMES, 2015a, p.51).

<sup>6</sup> “Vós cá da Terra sabeis, e apenas isto precisais saber.” (KEATS apud GOMES, 2015a, p.51).

inanimadas ganhem vida, mas não só isso, pois ele ativa implícitos, que o objeto de arte gráfica, por si só, jamais poderia expressar. A urna é silente em suas imagens congeladas, mas, por isso mesmo, devido à sua beleza e sugestão de eternidade, tem o condão de ativar a imaginação exaltada do poeta, que dará vida às figuras e às representações de movimentos não terminados e também libertará uma sensação nova, ainda incubada em seu imaginário, e só desperta pela contemplação do vaso grego, um “correlativo-objetivo”. Algo similar acontece com o interlocutor: depois de contemplar esta representação de outra representação, verá despertar em si sensações novas que o conduzirão ao reino do Absoluto.

### *Os dois vasos de Alberto de Oliveira*

Alberto de Oliveira compôs duas peças efrásticas bastante conhecidas, uma intitulada “Vaso Chinês”, outra, “Vaso Grego”, seguindo os preceitos da chamada escola parnasiana. Como tal, os aspectos descritivo e objetivo são fundamentais nos sonetos.

O poeta, de modo presumível, deve ter contemplado tanto um vaso grego quanto um chinês, ou mesmo estampas, em livros, reproduzindo-os, ou ainda, deve ter lido textos efrásticos de outros autores para poder escrever os sonetos. Mas são suposições, já que não temos elementos para determinar de onde lhe veio a inspiração. Vamos, pois, partir do pressuposto de que os sonetos tratariam de vasos fictícios, criados pela imaginação do poeta.

Um e outro poema cumprem os ditames do Parnasianismo: objetividade, descritivismo, antipassionalismo, transparência dos signos e culto do exotismo oriental e clássico. Em “Vaso Chinês”, a primeira estrofe apenas descreve objetos colocados sob o olhar casual do sujeito: o mármore “luzidio” de um contador (um armário antigo cheio de gavetas), o leque, o bordado e a taça. Mais adiante, nas estrofes seguintes, fala-se da figura de um mandarim a decorar o vaso. De início, há apenas um detalhe sensorial diverso do visual: o oloroso de “perfumado”, mas que aparece isolado de outras sensações, sem adquirir, portanto, caráter sinestésico. Já na segunda estrofe, a objetividade começa a conviver mais com a subjetividade (presente na primeira estrofe no uso em primeira pessoa do verbo ver), graças ao “coração doentio”, que se supõe ter animado o artista “enamorado”, a ponto de a cor rubra, com que ele pintou as flores, possuir a qualidade sinestésica de ardência e calor. A figura do “velho mandarim” que comparece na terceira estrofe, conforme o próprio poeta o revela, servirá de contraste ao trabalho do pintor, que, cheio de amor, destila a paixão nas cores. Mas que contraste seria esse? Alberto de Oliveira (apud MOISÉS, 1983, p.216) não o diz, apenas insinua “Sentia um não sei quê”. Mas talvez fosse possível deslindá-lo: há um evidente confronto entre o comportamento do jovem homem, enamorado,

e o do velho homem sem paixões. O primeiro contamina a arte com um profundo sentimento, o segundo teria um comportamento similar ao do artista parnasiano, porquanto adotaria, presumivelmente por sua velhice, uma postura calma, serena frente ao mundo.

A criação ecfástica de Alberto de Oliveira padece de uma limitação, na medida em que, ao predominar a descrição e a pobreza das metáforas, o poema seja dominado por uma espécie de prosaísmo. Os implícitos, fundamentais nas representações poéticas ou prosaicas empreendidas pelas *ekphrasis*, resumem-se ao sugestivo e misterioso olhar do mandarim insinuado no final. Algo similar acontece com “Vaso Grego”, provido de elementos decorativos – “áureos relevos”, “brilhante copa”, “de roxas pétalas colmada” (OLIVEIRA apud MOISÉS, 1983, p.215-216) – e uma pequena ação de caráter narrativo, na referência ao movimento do poeta, erguendo e fazendo tinir a taça, seguido pelo de um contemplador anônimo do vaso, que o admira e o toca, também o fazendo soar. Esse objeto escultórico não passa de uma metáfora do próprio poema. Assim como a taça, se tocada, libera determinada sonoridade – a música da lira e a voz do poeta grego –, o soneto, se lido, desperta, visual e sonoramente, imagens de um autêntico vaso grego e as imagens do mundo pagão, com seus deuses e poetas. E isso, conforme o autor, só poderia acontecer por meio da arte. Ambos os sonetos ecfásticos de Alberto de Oliveira têm um caráter metalinguístico, na medida em que os signos, apesar de mimetizar objetos do mundo real, se voltam para eles próprios, para a compreensão do mundo e da poesia em si.

### ***O prolongamento das emoções em Verlaine***

Outra obra de caráter ecfástico que também ilustra o princípio do “correlativo objetivo”, cunhado por Elliot, é o poema “*Clair de Lune*” de Verlaine. Nele, a paisagem noturna e enlurada, recriada pelo poeta, não vale apenas como uma pintura da Natureza ou de uma representação da Natureza. Pelo contrário, servirá para despertar no leitor uma série de sensações, ou melhor, ainda, servirá, em seu desenvolvimento poético, para prolongar ao máximo as emoções, cumprindo assim uma das premissas fundamentais do movimento simbolista.

Verlaine teve como referência a tela de Watteau, “Amor no Teatro Italiano”, datada de 1714. Há em comum entre o quadro e o poema, de modo mais direto, a referência aos mascarados, à dança, à música do alaúde, às árvores, e ao luar. Poucos detalhes, na verdade, mas o que de fato prova que o poeta francês inspirou-se em Watteau é lembrarmos que, na versão original do poema, o primeiro verso da terceira estrofe estava grafado “*Au calme clair de lune de Watteau*”, em vez do original “*Au calme clair de lune triste et beau*”<sup>7</sup>, conforme as “*Notes et Variantes*” de Y.-G. le

---

<sup>7</sup> “Ao calmo luar triste e belo” (VERLAINE, 1965, p.1087, tradução nossa).



Dantec para as obras completas de Verlaine (1965, p.1087). A *ekphrasis* recria a cena bucólica e plácida do objeto pictórico, dando destaque a seus elementos essenciais, que nos traz à vista, mas acrescentando algo a mais, ou seja, aquilo que estava apenas implícito na tela. O que o quadro de Watteau sugere e não leva adiante, devido à sua impossibilidade pictórica, que privilegia o espaço, são os movimentos dos foliões e das águas dos chafarizes, o gorjeio dos pássaros, as influências da luz do luar e, acima de tudo, a sensação de dorlência e tristeza agridoce. O poema, por sua vez, insere o espaço no tempo – as figuras ganham vida, os chafarizes soluçam, os pássaros cantam, e uma atmosfera de sonho, nostalgia preenche tanto o coração do homem quanto da natureza, a ponto de acontecer uma correspondência entre ambos, como se vê no símile: “*votre âme est un paysage choisi*”<sup>8</sup> (VERLAINE, 1965, p.1087). A alma é uma paisagem, ou ainda, o sentimento que anima a alma do sujeito é o mesmo que anima a da Natureza. É isto que serve para caracterizar o símbolo, tal qual era concebido pelos simbolistas: uma forma de prolongar ao máximo uma emoção, por meio de imagens significativas, por meio das correspondências entre a alma do sujeito e a da Natureza. Segundo o crítico Saint Antoine (apud GOMES, 2001, p.85),

[...] a emoção prolongada pode nascer – o gênio do poeta auxiliando – da expressão simples. O mais comum é ela resultar da imagem; desse modo, a sensação que se desperta será prolongada e reforçada por uma impressão de ordem diferente; por exemplo, uma emoção íntima refletida e universalizada na natureza ambiente, ou reciprocamente, um cenário exterior animado repentinamente pela paixão do poeta.

A leitura dos implícitos feita pelo poeta – a sensação agridoce, um misto de tristeza e alegria – não é expressa de maneira direta, mas apenas sugerida pela paisagem noturna e enlurada e que contamina todo o cenário, a ponto de fazer “*réver les oiseaux dans les arbres/Et sangloter d’extase les jets d’eau*” (VERLAINE, 1965, p.1087). Por meio da prosopopeia, até as coisas inanimadas ganham vida, ao expressarem sentimentos que são comuns àqueles experimentados pelos mascarados, pelo eu-poético e, depois disso, pelo leitor. Nesse poema, o sujeito, para expressar uma determinada sensação, que não pode ser expressa às claras, pois deixaria de ser uma sensação, para se transformar em outra coisa, opta por escolher uma paisagem que venha a representar simbolicamente o que ele sente.

Contudo, no caso aqui da *ekphrasis*, esta paisagem, em vez de proceder da natureza viva, procede da natureza representada num quadro. O poeta, assim, parte de uma representação gráfica, de um objeto da cultura, para criar uma representação

---

<sup>8</sup> “Vossa alma é uma paisagem escolhida” (VERLAINE, 1965, p.1087, tradução nossa).

<sup>9</sup> “sonhar os pássaros nas árvores/E soluçar de êxtase os chafarizes” (VERLAINE, 1965, p.1087, tradução nossa).

verbal, que ativará os implícitos presentes na tela, que lhe serviu de ponto de partida ou mesmo de inspiração.

## A *ekphrasis* na modernidade

Na modernidade, via de regra, as peças efrásticas mais notórias caracterizam-se pelo vício irônico e/ou paródico como se poderá verificar em poemas de Wallace Stevens e Murilo Mendes.

### Wallace Stevens e a jarra desnuda

#### *Anecdote of the Jar*

*I placed a jar in Tennessee,  
And round it was, upon a hill.  
It made the slovenly wilderness  
Surround that hill.*

*The wilderness rose up to it,  
And sprawled around no longer wild.  
The jar was round upon the ground  
And tall and of a port in air.*

*It took dominion everywhere.  
The jar was gray and bare.  
It did not give birth of bird or bush  
Like nothing else in Tennessee.<sup>10</sup>*  
(STEVENS apud MITCHELL, 2009, p.149).

O que chama a atenção no texto de Stevens, mais do que a jarra em si, desprovida de elementos decorativos (ela é apenas “*gray and bare*”), é o fato de o poeta compor uma *ekphrasis* que se opera sobre o nada, sobre o vazio, tendo como resultado um poema irônico e parafrástico. Este texto sobre a jarra “proporciona uma alegoria e crítica de sua própria identidade genérica e quase se podia entender

---

<sup>10</sup> “**História de uma jarra**/Dispus uma jarra em Tennessee./Redonda ficava, no topo de uma colina./Ela fez com que a selva desleixada/Circundasse aquela colina.//A selva levantou-se até ela,/E se esparramou ao redor, deixando de ser selvagem./A jarra era redonda sobre o solo/E alta, um porto no ar.//Assumiu o domínio por toda parte./A jarra era cinza e nua./Não criou pássaro nem moita/Como nada mais em Tennessee.” (STEVENS apud GOMES, 2015b, p.66).

como uma paródia do objeto efrástico clássico”, ao ver de Mitchell (2009, p.149). A jarra não possui elaborados desenhos, ou figuras esculpidas, que permitam o desenvolvimento de histórias pastoris e guerreiras, como acontece em Homero e Teócrito, ou possibilitem o despertar de sentimentos elevados, como em Keats. Pelo contrário, ela parece ser apenas um objeto fabricado em série para uso cotidiano e, portanto, desprovido de individualidade, o que poderia provocar o desinteresse do olhar artístico de um espectador. À parte seu mínimo ou quase nulo papel decorativo, a jarra deve ter sido feita para uma função utilitária qualquer.

Mas, no poema, o fato de ela ter sido colocada num outro ambiente altera esse utilitarismo, pois o poeta dá a entender que a jarra “*took dominion everywhere*”. O procedimento do “eu-poético” lembra o do dadaísta, porquanto, ao eliminar a utilidade da jarra, colocando-a num lugar em que ela será “inútil”, cria, mal ou bem, um objeto de arte, à semelhança do mictório de Duchamp. Em consequência disso, ela toma posse da colina, civilizando-a, e esse aspecto civilizatório pode ser visto, inclusive, no modo como age sobre a “*slovenly wilderness*” que, imitando o formato redondo do objeto, cerca, também, com sua circularidade, a colina. Por outro lado, a palavra “*dominion*”, além de seu claro sentido de “domínio”, costumava designar uma marca conhecida de jarras, ou potes para conservas, de modo que aqui se cruza a imagem da jarra genérica como símbolo de uma atividade civilizada, com a da alusão a um objeto doméstico específico, ambos fora de lugar na “*wilderness*”. A jarra acaba influenciando no ambiente, ajudando a criar a dicotomia entre o incivilizado e o civilizado, ou ainda, imprimindo um lado artístico ao que é selvagem. Em outras palavras, a jarra “compõe” a paisagem, oferece-lhe certo ordenamento interior, pois, onde antes havia natureza agreste, agora há um “jardim”. E quem lhe dá uma função artística é o sujeito do poema que, individualizando-a, ao colocá-la no alto de uma colina, faz que ela reine sobre a paisagem e, inclusive, modifique a própria natureza selvagem, impondo-lhe a forma redonda e civilizada. Devido à intervenção do poeta, a jarra comporta-se como um objeto único e diferenciado, e, por consequência, servirá de meio para o comentário irônico do poema que vai da jarra ao espaço circundante. Afinal, o vazio do artefato, que “*did not give of bird or bush*”, estende-se para o estado do Tennessee, do ponto de vista Wallace Stevens, um local pobre e sem interesse, talvez como a própria jarra cinza.

O poeta, por meio da ironia, está a contestar a tradição e/ou o esgotamento de um gênero, escrevendo a sua anti-*ekphrasis*. O elemento descritivo, essencial nessa figura retórica, é mínimo, isso porque a jarra é marcada por uma absoluta trivialidade, trivialidade essa presente em sua tradicional e comum forma circular, em sua falta de elementos decorativos e em sua monótona cor cinzenta. A contemplação desse objeto, que só é artístico (ou pseudo-artístico), quando deslocado da função utilitária e colocada em outro ambiente, que não o familiar, o doméstico, provoca, em consequência, uma reflexão diferenciada do eu-poético, ainda que a partir

dos elementos nada artísticos. Conclui-se que o texto pode ser considerado uma paródia ou o reverso do poema efrástico clássico por quatro motivos principais: a) não contempla um objeto artístico em si, que atraia o olhar devido a seu aspecto único, diferenciado e belo; b) o objeto só se torna artístico, devido à intervenção do poeta que lhe retira o aspecto utilitário, ao afastá-lo do ambiente doméstico; c) em consequência desse fato, o poeta, ao construir a *ekphrasis*, potencializa os implícitos, sugeridos pela neutralidade da jarra, mas não para cantar o sublime, o transcendental, mas, sim, para trazer à luz um elemento crítico; d) esse elemento crítico ramificasse, contemplando o mundo das representações, a jarra e sua descrição efrástica e o mundo real, no caso, o estado do Tennessee.

## **Murilo Mendes e “O Casal Arnolfini”**

### **O Quadro**

É verdade que Giovanni Arnolfini  
Não olha a mulher – grávida talvez –  
Olha antes o espectador  
Também ele protagonista/testemunha.  
(MENDES, 1993, p.81).

Murilo Mendes em seu poema, é muito sucinto, no sentido de que se resume a desenvolver apenas a questão do olhar na tela de Van Eyck, a partir da figura de Giovanni Arnolfini, que, de mãos dadas com a esposa, não a contempla e, sim, o espectador da tela. A *ekphrasis*, no caso, está a serviço da discussão de uma questão metalinguística, ou seja, o poeta quer tratar da teoria da recepção, suscitada por um detalhe significativo da tela: o espelho convexo postado às costas das figuras e que projeta, em miniatura, o que se esconde à frente delas, no caso, na interpretação do sujeito, o espectador/testemunha.

Esse espectador duplica-se – segundo muitos estudiosos da tela, seriam um sacerdote e o próprio pintor. Quanto a este último, não bastasse figurar na tela, numa projeção especular, ainda por cima, deixa uma inscrição no quadro, um pouco acima do espelho: “*Johannes van Eyck fuit hic 1434*” (“Jan van Eyck esteve aqui em 1434”). Mas é possível ir um pouco mais longe, se nos desligarmos da ilusão e pensarmos que, no lugar do espectador/pintor refletido no espelho, poderia se postar outro tipo de espectador, aquele que contemplou e vem contemplando o quadro há séculos. Pois então, é também para ele que Giovanni Arnolfini lança o olhar, de maneira a apresentar seu próprio mundo, formado, num primeiro plano, pela bela esposa (talvez grávida) e, num segundo plano, por suas posses: um

aposento recheado com tudo o que um rico burguês, trabalhando como mercador, poderia ostentar no seu tempo.

Como costumava acontecer nas telas do período, mormente as produzidas no Flandres, aparecem no quadro muitos detalhes que, no caso, parecem ter sido colocados ali sem justificativa aparente. Todavia, a um olhar mais atento, percebe-se que os objetos servem para atestar a riqueza do casal. Assim, os móveis, as roupagens e mesmo as frutas colocadas no parapeito da janela, foram ali dispostos, de acordo com um cálculo, que tanto pode ter sido do pintor quanto do mercador ou mesmo de ambos. Nessa estudada arrumação, oferecem-se aí objetos de muitos países, como a Rússia, Turquia, Itália, Inglaterra, França. Aproveitando-se de sua condição de mercador, Arnolfini deve ter trazido desses lugares tudo o que o dinheiro poderia comprar e que propiciasse a ele e à esposa o maior conforto. Quanto aos móveis, chamamos a atenção para o amplo leito de dossel, provido de ricos cortinados, o tapete, talvez procedente da Turquia, de modo muito provável, um objeto caríssimo na época, assim como o requintado espelho, que exibe em seu entorno 10 das 14 estações da Via Sacra. Mas há ainda o lustre dourado e, sobretudo as laranjas, importadas do sul da Europa, que eram uma raridade no norte do continente. E há que lembrar, como não poderia deixar de ser, as roupas das personagens. O homem veste o tabardo, um manto com mangas e capuz, com remates de pele de marta, enquanto a mulher usa um belo vestido, de cores vivas e alegres, com punhos de arminho, um colar, anéis e um cinto todo de ouro. A exibição de tantos bens de alto valor serve como ostentação – um modo de o casal exibir a ascensão numa sociedade altamente estratificada, apesar de serem burgueses e mercadores.

O espectador, chamado pelo olhar de Giovanni Arnolfini, é convidado a entrar nesse mundo, para, em primeiro lugar, também servir de testemunha legal do casamento que ora se realiza, em segundo lugar, da riqueza deles e, em terceiro lugar, da ascensão de uma classe, a burguesa, que passa a ter os mesmos privilégios de uma classe superior – que começa a substituir – a nobreza. Com efeito, a tela, entre outras coisas, é fundamental como o registro histórico de uma profunda mudança social, principalmente nos países do Flandres e na Itália, em que o poder do dinheiro, de certo modo, começa a suplantar o do sangue. Isso, a ponto de um simples mercador merecer posição de destaque, ao ser representado num quadro, não pelo fato de pertencer à nobreza, mas por suas posses. A verticalidade social começa a ser substituída pela horizontalidade, com a valorização dos bens terrenos, o materialismo, ou, se se quiser, o antropocentrismo. E para celebrar esse novo e luminoso mundo que nasce, com todo seu esplendor e beleza, em tudo oposto ao mundo da transcendência, representada, por exemplo, nos quadros medievais de Giotto e Fra Angelico, ainda Van Eyck nos oferta a gravidez da mulher, como símbolo fértil da vinda de um renascimento.

A *ekphrasis*, neste caso, bastante sucinta, não tem como interesse a descrição minuciosa de um quadro já de si minucioso, mas, sim, se concentrar em discutir a questão da ilusão, da representação ou, se se quiser, da teoria da recepção. A tela, afinal, foi concebida para os olhos de espectadores, desde o seu tempo até nossos dias. Ver implica deslindar implícitos que o pintor deixou sugerido na tela, por meio de gestos e atitudes das personagens, não desenvolvidas no seu todo. Do ponto de vista de Maria João Reynaud (2001, p.42),

[...] a correspondência da poesia com a obra pictórica ou escultórica é encontrada, não raro, num movimento gradual de aproximação, até ao ponto em que a perspectiva se anula e dá lugar a uma reversibilidade do olhar que é da ordem do enigma.

O enigma está num olhar que se dirige a outro e não identificado olhar: afinal, o comerciante Arnolfini não quer apenas ser visto, junto com sua bela mulher e seus caros objetos de decoração, mas quer mostrar quem é e o que possui, como se constituísse um símbolo vivo de não só uma pessoa, mas também de uma classe em plena ascensão social.

Ao cabo, a representação ecfástica, resultante ou motivada por várias representações, faz que os signos não-verbais se transmudem em signos verbais. A *ekphrasis*, nesses últimos casos, porém, deve ser vista apenas como revisitação paródica de um gênero, no sentido de que os autores escrevem poema altamente irônicos. A finalidade destas peças ecfásticas, ao contrário da *ekphrasis* clássica, não é o de que a literatura ecfástica possa tornar “[...] explícita a história que a arte gráfica conta somente por sugestão” (HEFFERNAN, 1991, p.301). Pelo contrário, ela só faz obscurecer, confundir, provocando nos leitores um distanciamento crítico.

GOMES, A. C. A Mimesis of culture: a study of the rhetoric figure of *ekphrasis*. *Revista de Letras*, São Paulo, v.54, n.2, p.123-144, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *This article, at first, intends to study the concept of ekphrasis, and then apply it in poems of Homer, Theocritus, Keats, Alberto de Oliveira, Verlaine, Wallace Stevens and Murilo Mendes. Our intent is to demonstrate that the rhetorical figure of ekphrasis, more than simple description, meant to be a mimesis of culture.*
- **KEYWORDS:** *ekphrasis. Poetry. Description. Mimesis. Culture. Graphic arts.*

## Referências

- ABRAMS, M. H. **El Espejo y la lámpara**. Buenos Aires: Ed. Nova, 1962.
- CASSIN, B. **L'effet sophistique**. Paris: Gallimard, 1955.
- DESBORDES, F. **La rhétorique antique**. Paris: Hachette, 1996.
- ELIOT, T. S. **Selected essays**. London: Faber & Faber, 1972.
- GOMES, A. C. **A poética do indizível**. São Paulo: Unimarco, 2001.
- \_\_\_\_\_. A urna grega de Keats. Tradução de Karen Sotelino. In: \_\_\_\_\_. **A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins**. São Paulo: Ateliê, 2015a. p.50-51.
- \_\_\_\_\_. Wallace Stevens e a jarra desnuda. Tradução de Karen Sotelino. In: \_\_\_\_\_. **A poesia como pintura: a ekphrasis em Albano Martins**. São Paulo: Ateliê, 2015b. p.66.
- HEFFERNAN, J. A. W. *Ekphrasis* and representation. **New Literary History**, Charlottesville, v.22, n.2, p.297-316, 1991.
- HOMERO. **Ilíada**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2011. Canto XVIII.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Clássica, [19--?].
- KEATS, J. **Selected poems**. New Jersey: Random House, 1993.
- MENDES, M. O casal Arnolfini. **Ilustrações**, Rio de Janeiro, n.129/130, p.81, jul. 1993.
- MITCHELL, W. J. T. La ékfrasis y el otro. In: \_\_\_\_\_. **Teoría de la imagen**. Madrid: Akal, 2009. p.137-162.
- MOISÉS, M. **A literatura brasileira através dos textos**. 10.ed. São Paulo: 1983.
- \_\_\_\_\_. Albano Martins: a poética do olhar. In: \_\_\_\_\_. **A literatura como denúncia**. São Paulo: Íbis, 2002. p.208-225.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOSES, H. **A collection of antique vases, altars, paterae, tripods, candelabra, sarcophagi, &c**. London: Forgotten Books, 2013.

NOGUEIRA, E. **Vontade, contenda e poesia nos idílios de Teócrito**. 2012. 292f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

REYNAUD, M. J. **Fernando Echevarría, enigma e transparência**. Porto: Caixotim, 2001.

TEÓCRITO. **Bucoliques Grecs**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

VERLAINE, P. **Oeuvres poétiques complètes**. Paris: Gallimard, 1965.



# ANDREAS GRYPHIUS E A LITERATURA ALEMÃ DOS SEISCENTOS: UMA BUSCA POR EXPRESSÃO

Antônio Jackson de Souza BRANDÃO\*

- **RESUMO:** Pretende-se discutir, neste artigo, o livro *Lissaer Sonette* do poeta barroco alemão Andreas Gryphius; verificando como o mesmo adequou sua obra poética às normas estabelecidas pelo teórico conterrâneo Martin Opitz, cujo opúsculo *Buch von der deutschen Poeterey*, de 1624, buscou ditar as normas a serem seguidas pelos demais poetas.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Gryphius. Barroco. Soneto. Métrica. Literatura Alemã Seiscentista.

## Introdução

Algumas considerações devem ser feitas antes de iniciarmos este estudo acerca dos sonetos de Andreas Gryphius, principalmente no que concerne à tonicidade e a métrica empregada pelo poeta – e por grande parte dos autores do Seiscentismo alemão – em seus versos em língua alemã pós *Buch von der deutschen Poeterey*<sup>1</sup>.

Este opúsculo de Martin Opitz, publicado em 1624, buscava ser um tratado de como a arte literária alemã deveria comportar-se, a fim de também se impor como uma língua literária e de cultura, nos moldes das outras línguas europeias que há muito já haviam demonstrado isso, como o francês (Corneille, Racine, Molière), o espanhol (Cervantes), o italiano (Petrarca, Dante Alighieri) e mesmo o português (Camões).

Mas, para que isso fosse possível, Opitz, expressando o desejo dos príncipes das cortes alemãs, sentiu a necessidade de que houvesse não apenas uma normatização literária, mas também linguística, ao rechaçar o excesso de estrangeirismo que havia. O modelo escolhido pelo teórico foi, como havia sido feito pelos outros humanistas europeus, pelo menos um século antes, a fundamentação na Antiguidade.

---

\* UNISA -Universidade de Santo Amaro. São Paulo, SP - Brasil –e-mail: jackbran@gmail.com.

<sup>1</sup> Livro da Poética alemã.

Artigo recebido em 30/10/2014 e aprovado em 20/11/2014.

## Adequação métrica

Os gregos e romanos mediam os versos em sequências temporais separadas por intervalos regulares. Cada uma compunha-se de duas ou mais sílabas que eram medidas conforme sua duração. As sílabas longas, representadas pelo sinal “-”, duravam o dobro das breves, cujo sinal era “U”. Assim, seu sistema era quantitativo, já que considerava a quantidade do tempo gasto pelas sílabas, não sua tonicidade (OLIVA NETO, 2014).

A Língua Portuguesa, assim como as demais línguas românicas, não possui diferenciação entre vogais breves e longas, como havia no latim e no grego. Assim, quando da passagem do latim para o vernáculo, a métrica quantitativa dos gregos e romanos foi substituída por um sistema qualitativo, silábico ou acentuativo, levando em conta a intensidade ou tonicidade das sílabas, dividindo-as em tônicas (fortes) e átonas (fracas) (BECHARA, 2009).

Por possuir vogais breves e longas, a métrica alemã empregou a terminologia greco-romana, adaptando-a ao sistema qualitativo, ou seja, a vogal longa (*Hebung*) corresponderia à vogal tônica; a breve (*Senkung*), à átona. Os pés métricos preferidos por Opitz eram o jâmbico (U -) e o troqueu (- U), empregados também por Gryphius.

Este, normalmente, utilizava palavras monossilábicas que já eram ou tônicas ou átonas, apesar de mudar, algumas vezes, sua tonicidade para que o verso ganhasse maior dinamismo. Além dessa, há algumas outras particularidades na métrica da lírica de Gryphius que merecem consideração:

- a) o poeta fazia a tonicidade das *Verbalkomposita* recair sobre o radical: *auffréiben*, *ankómmen*, *einbréchen*; não no prefixo: *‘auffreibe*, *‘ankommen*, *‘einbrechen*;
- b) com as composições nominais, a tonicidade iria sempre para a segunda sílaba: *unfrúchtbar*, *Jungfráuen*, *großmütig* (não *‘unfruchtbar*, *‘Jungfrauen*, *‘großmütig*) (SZYROCKI, 1964, p.49);
- c) querendo transmitir muito, apesar da rigidez do soneto, Gryphius utiliza-se, mais que qualquer outro poeta do período, de metaplasmos, sobretudo das apócopies – *seh* (*sehe*), *sterb* (*sterbe*), *sag* (*sage*), *Ehr* (*Ehre*) – e das sínopes – *eur* (*euer*), *Feur* (*Feuer*), *traurt* (*trauert*), *sehn* (*sehen*), *gehn* (*gehen*)<sup>2</sup>;

---

<sup>2</sup> Opitz era contra essa utilização e em relação a supressão do -e no interior da palavra, dizia que deveria somente ser feito quando a vogal não fosse seguida de consoante, dessa forma Gryphius procurou nas outras edições de seus sonetos reduzir o número de metaplasmos utilizados. A exceção era quando as apócopies eram utilizadas na formação de rimas, nos imperativos e nas cesuras. Outra característica que foi sendo abolida foi a contração entre preposição e artigo, preferindo a supressão do artigo.

- d) em seus primeiros sonetos utilizava a contração da preposição com o artigo: *vorm, ins*, preferindo, em edições posteriores, simplesmente eliminar o artigo;
- e) em seus primeiros poemas, utilizava-se muito de expressões expletivas que conferiam ênfase e musicalidade ao texto: *auch, nun, doch, noch, jetzt, gar, ganz, stets, mehr, recht, nur*, o que foi evitado em edições posteriores, com o intuito de criar uma linguagem poética, por meio da sintaxe e da escolha de palavras (SZYROCKI, 1964, p.49);
- f) Gryphius utilizava-se da aliteração com habilidade, criando jogos sonoros e demonstrando ser um mestre do ritmo. Servia-se de duas aliterações no mesmo verso ou em alternância em vários versos:
- I. *Mein Herz das ubersteht numehr den letzten Strauss/  
Ein jeder/ der mich sieht spürt dass das schwache Hauss<sup>3</sup>.*  
(GRYPHIUS, 1963, p.8).
- II. *Hier durch die Schanz und Stadt/ rindt alzeit frisches blutt.  
Dreymal sind schon sechs jahr als unser ströme flutt  
Von so viel leichen schwer/ sich langsam fortgedrungen<sup>4</sup>.*  
(GRYPHIUS, 1963, p.48).
- g) fazia uso também da *Stabreim*, espécie de rima utilizada nos poemas do antigo alemão: *Angst und Ach, kein Tod kein Teufel, weder Weh noch Wohl, schneidend Schwert, höchste Heiligkeit, wisch die Wangen, Kind erkoren, der du durch den, ich ruf/ o ruht;*
- h) enquanto outros poetas do período utilizavam a assonância somente superficialmente (SZYROCKI, 1964, p.52), Gryphius foi mestre em seu emprego, conferindo a versos de alguns de seus sonetos uma grande musicalidade interna: *Segens...Regen, Zank und Brand, Ach nicht Pracht, des Halses falsche Pracht;*
- i) outra grande preocupação do poeta, principalmente após sua viagem à Itália e à França, foi em relação às rimas, diferenciando-as quanto à tonicidade, ou seja, uma maior atenção em não rimar vogais longas com breves: *Gott* com *Not*, ou *hat* com *Rat*. Normalmente utiliza-se de rimas pobres, visto que era comum rimas entre verbos ou entre substantivos:

<sup>3</sup> “Meu coração suporta os últimos conflitos./ Todos que veem esta débil casa aflitos”. (GRYPHIUS, 1963, p.8, tradução nossa).

<sup>4</sup> “Sempre aqui escorre sangue entre o fosso e a cidade./Três vezes seis anos: nossos rios com esforço,/ Obstruídos de corpos lentos escorriam”. (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

<sup>5</sup> “Inteiros ainda estamos, no entanto destruídos! Da gente insolente a trombeta retumbante/ O canhão estridente, a espada de gordura ensanguentada/ O esforço e o estoque e o suor foram destruídos!” (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

*Wir sindt doch nuhmer ganz! ja mehr den ganz verheret!*  
*Der frechen völcker Schaar! die rasende Posaun*  
*Das vom blutt fette Schwerdt! die donnernde Carthaun*  
*Hatt aller Schweis! und fleis! und vorraht auff gezehret.*<sup>5</sup>  
 (GRYPHIUS, 1963, p.48).

} (subst. + (verbo +  
 } subst) } verbo)

- j) Gryphius escreveu alguns poemas utilizando também o dáctilo (- U U), utilizado, sobretudo, quando queria transmitir comoção, ou em versos que mostravam horror e crueldade;
- k) O metro utilizado por Gryphius em grande parte de sua obra lírica, bem como com a dramática, foi o Alexandrino, que o poeta levou à perfeição, não sendo superado por nenhum outro poeta do século XVII (TAROT, 1997, p.125) na Alemanha.

## O alexandrino

O alexandrino proveio das canções de gesta francesa que o utilizavam. Temos, por exemplo, *Le Pelérinage de Charlemagne à Jérusalem* e *Roman d'Alexandre* de Lambert le Tort, do século XII, do qual, possivelmente, veio sua denominação. É provável que o verso seja uma variante dos versos das tragédias clássicas, que tinha no hexâmetro “[...] o mais célebre e o mais comum dos versos da Antiguidade greco-latina [...] ‘o veículo únicos das gestas, épicas de heróis, da genealogia dos deuses’” (MOISÉS 1992, p.508, grifo do autor) ou do trimetro jâmbico (U – U –). O certo é que durante muito tempo fora deixado de lado, ressurgindo no século XVI como verso preferido pelas tragédias francesas (por Corneille e Racine) e um século mais tarde, Martin Opitz escolhe-o como principal metro da poética alemã, com o qual se expressaram os principais poetas dos Seiscentos alemão.

Sendo um verso jâmbico, o alexandrino inicia-se com uma sílaba átona que é seguida com a alternância de seis *Hebungen*, cada qual intercalada com uma *Senkung*. A cadência e as rimas podem ser formadas por vogais átonas (rimas femininas), ou vogais tônicas (rimas masculinas). Assim, o alexandrino pode possuir doze ou treze sílabas. O verso é dividido em dois hemistíquios, por meio de uma cesura, logo após a terceira *Hebung*.

Assim divididos, poder-se-iam construir ideias antitéticas<sup>6</sup>:

<sup>6</sup> Benjamim (2013), por exemplo, acredita ser simplista dizer que a predominância do alexandrino na versificação barroca se deve à rigorosa separação entre os dois hemistíquios simplesmente para facilitar as antíteses.

*DU sihst/ wohin du sihst nur eitelkeit auferden.*  
 U - U - U - / U - U - U - U  
*Was dieser heute bawt/ reist jener morgen ein:*  
 U - U - U - / U - U - U -  
*Wo itzund städte stehn/ wird eine wiesen sein*  
 U - U - U - / U - U - U -  
*Auff der ein schäffers kind wird spilen mitt den beerden.<sup>7</sup>*  
 U - U - U - / U - U - U - U  
 (GRYPHIUS, 1963, p.33).

Vale acrescentar também que em 1662, Gryphius torna-se “imortal” pela *Fruchtbringende Gesellschaft*, cujo objetivo era a pureza da língua alemã. Sente-se, portanto, impelido a recusar a utilização de palavras estrangeiras em seus textos. Assim, em 1663, a última edição – em vida – de seus sonetos, o poeta germaniza os estrangeirismos:

Modificação		Texto original
<i>Fahrt wohl</i>	No lugar de	<i>Ade</i>
<i>Bilder</i>	No lugar de	<i>Phantasie</i>
<i>Irrend Feur</i>	No lugar de	<i>Kometen</i>
<i>Ufer</i>	No lugar de	<i>Port</i>
<i>Herrenhaus</i>	No lugar de	<i>Parlament</i>

## Princípio de composição no *Lissaer Sonette*<sup>8</sup>

Segundo Curtius (1996, p.616), um dos textos bíblicos mais citados durante a Idade Média foi extraído do livro da Sabedoria: “Mas tudo dispuseste com medida, **número** e peso. (Sb 11,21)” Provavelmente, sua origem remonta ao século I a. C., em Alexandria, já que alguns elementos fornecem provas de que tal fórmula era originalmente grega como atestam Sófocles, Górgias e Platão: “Através desse versículo, o número foi santificado como fator constitutivo da obra divina da criação. Adquiriu dignidade metafísica. Este é o motivo grandioso da composição numérica na literatura” (CURTIUS, 1996, p. 617).

<sup>7</sup> “Você vê e para onde você vê, só vaidade sobre a terra. O que este constrói hoje, amanhã aquele derruba. Onde se encontram cidades hoje, será um capo amanhã, onde um pastorzinho brincar com seu rebanho” (GRYPHIUS, 1963, p.33, tradução nossa)

<sup>8</sup> Obra onde se encontram os sonetos mais conhecidos de Gryphius, portanto os mais utilizados nas antologias de literatura alemã que abordam a obra do poeta.

Dessa forma, se o plano de Deus era aritmético, o escritor deveria deixar-se guiar também pelos números, que haviam se tornado (para o homem medieval), símbolos da ordem divina. Os teólogos, por sua vez, eram fascinados pelos números presentes na Bíblia, sobretudo no Apocalipse de São João.

Procuravam compreendê-los e utilizá-los em suas obras, para que pudessem imitar o processo da criação divina. Mesmo na literatura medieval alemã, os números possuíam um papel importante, mormente na poesia religiosa; é justamente inserido nessa tradição literária religiosa que Gryphius, filho de um pastor protestante, cresceu (SZYROCKI, 1964). Não é de se estranhar, portanto, que o poeta tenha escrito a composição de sua primeira obra, conhecida por *Lissaer Sonette*, segundo o princípio numérico e não o da *ars poetica* do Renascimento europeu.

Podemos notar isso já na construção que o poeta faz no título de sua obra:

A N D R E A E  
G R Y P H I I  
S O N N E T E

Não há no título nenhuma informação sobre o editor, o ano da edição e seu local, somente três palavras e cada uma com sete letras; além disso, todas possuem três sílabas. Não se deve esquecer de que os números 3 e 7 são números importantes na linguagem bíblica: 3 é o número da Santíssima Trindade; 7 é o da totalidade, da plenitude: Deus criou o mundo em 7 dias; também pode ser o sinal da aliança entre a divindade e sua criação: é o resultado de 4 (número dos elementos naturais criados por Deus: terra, água, fogo e ar) com 3, número da Trindade (divindade). Um dos livros da Bíblia que mais citam esses números é o Apocalipse de São João (BÍBLIA, 1990),

- João às **sete** igrejas que estão na Ásia. (Ap 1,4)
- O Cordeiro tinha **sete** chifres e **sete** olhos, que são os **sete** Espíritos de Deus enviados por toda a terra. (Ap 5,6)
- Vi quando o Cordeiro abriu o primeiro dos **sete** selos. (Ap 6,1)
- A **terça** parte do mar virou sangue. A **terça** parte das criaturas do mar morreu. A **terça** parte dos navios foi destruída. (Ap 8, 9)
- Depois de **três** dias e meio, um sopro de vida veio de Deus e penetrou nos dois profetas. (Ap 11,11).

Assim, segundo o esquema de Szyrocki (1964), se somarmos os números de sílabas (3) com o das letras de cada palavra (7), obteremos o número 10 (também um número bíblico: o número dos mandamentos). Logo, o número correspondente às outras palavras também será 10 e sua soma geral corresponderá a 30.

Esse é o número de sonetos existentes na obra, excetuando o poema inicial (uma dedicatória) e o soneto final. Vale salientar que o poema inicial possui 16 versos; o final, um soneto, 14. Assim, a soma dos dois poemas corresponderá também a 30 versos. Szyrocki (1964) acredita que o número 6 é, para Gryphius, o número da *vanitas*, talvez por ser o número do soneto que leva conceito estampado em seu título (além de estar destacado com letras maiúsculas): *VANITAS, VANITATUM ET OMNIA VANITAS* [Vaidade das vaidades, tudo é vaidade] (GRYPHIUS, 1963, p.7).

Se contarmos o número de letras do título do soneto obteremos o número 30, entretanto o porquê de Szyrocki ter chegado a 6 como número da *vanitas* nos é desconhecido. O próprio Szyrocki (1967, p.57) esclarece isso em uma nota de rodapé em sua obra *Andreas Gryphius: Sein Leben und Werk*, afirmando que a explicação para ter chegado a esse número encontra-se em outra obra de sua autoria: *Der junge Gryphius*, a qual não tivemos acesso. O soneto que tratará mais explicitamente da *vanitas*, cujo título está acima, é o de número 6 que, segundo Szyrocki, somente possui 30, pois excluiu o último como já havia sido informado.

### *Lissaer Sonette*

O grupo que inicia os *Lissaer Sonette* é composto por poemas religiosos. O soneto de abertura é um poema de invocação, entretanto não às musas – que haviam ressurgido das cinzas, em que estavam confinadas boa parte da Idade Média, por Dante, Camões e mesmo Milton, com sua musa cristã (CURTIUS, 1996) –, mas ao Espírito Santo.

A invocação à Terceira Pessoa da Santíssima Trindade estará presente e iniciando todas as edições de seus sonetos. Algumas (1643, 1650, 1657, 1663), inclusive, chegam a possuir duas, além de seis outros que nunca foram publicados, sendo conhecidos somente na edição póstuma de 1698.

*An Gott den Heiligen Geist* ( I )<sup>9</sup> corrobora verdades teológicas fundamentais e é para ser lido como uma invocação (MAUSER, 1976). Os versos transmitem seriedade e querem levar o leitor à oração. (SZYROCKI, 1964)

O wahrer Liebe Fehr! Brunn aller gutten Gaben!  
O dreymal grosser Gott/ O höchste Heyligkeit!  
O Meister aller Kunst/ O Freud/ die alles Leid  
Vertreib/ O keusche Taub/ vor der die Hellen-Raben<sup>10</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.5).

<sup>9</sup> Vou inserir o número dos sonetos entre parênteses.

<sup>10</sup> “Ó vero-fogo amor! Fonte de toda bênção!/ Deus três vezes grande! Ó suma santidade!/ Sois mestre de toda a obra, o gozo e a liberdade/Do padecer! Pura pomba, estremece o cão”. (GRYPHIUS, 1963, p.5, tradução nossa).

Após a “invocação” ao Espírito Santo, seguem mais quatro poemas religiosos. Com exceção do segundo *Uber des HERREN Jesu Gefängnüß*<sup>11</sup> ( II ) [Sobre a prisão do Senhor Jesus] (GRYPHIUS, 1963, p.5), todos os outros são traduções de poemas latinos de jesuítas conhecidos: *An den am Creuz auffgehenckten Heyland* ( III ) [Ao Salvador pendente na cruz] (GRYPHIUS, 1963, p.6), de Matthias Casimir Sarbiewski ; *Vber des Herren Jesu todten Leichnamb* ( IV ) [Sobre o corpo morto do Senhor Jesus] (GRYPHIUS, 1963, p.6), de Jakob Bidermann; *Gedencket an Loths Weib* ( V. ) [Lembrem-se da mulher de Ló] (GRYPHIUS, 1963, p.7), de Bernhardus Bauhusius.

O próximo grupo inicia-se com o poema *VANITAS VANITATUM, ET OMNIA VANITAS* (VI) e refere-se à transitoriedade da vida, como demonstram os seguintes versos:

*Ich seh' wohin ich seh/ nur Eitelkeit auff Erdel/  
Was dieser heute bawt/ reist jener morgen ein  
Wo jtz die Städte stehn so herrlich/ hoch und fein  
Da wird in kurzem gehn ein Hirt mit sein Herden*<sup>12</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.7).

O eu lírico absorto pelo espírito do Eclesiastes vê e demonstra-nos que as obras e a grandeza humanas são passageiras, por isso não se deve acreditar na eternidade de tudo aquilo que o homem constrói, principalmente naquilo que parece ser perene. Hoje vemos cidades que resplandecem, mas, de repente, somente ovelhas e seu pastor lá estarão. Assim, a *vanitas* fundamenta-se, de certa maneira, a partir do próprio testemunho do poeta que pôde senti-la de perto, emprestando sua experiência ao eu lírico para que este pudesse retratá-la melhor o gênero.

Após essa visão pessimista e sem esperança, o eu lírico nos remete a outras imagens semelhantes nos sonetos seguintes: *Trawrklage des Autoris in sehr schwerer Kranckheit* (VII) [Lamento do autor numa grave doença]; *Der Welt Wollust ist nimer ohne Schmerzen* (VIII) [A volúpia do mundo jamais é sem dor] (GRYPHIUS, 1963, p.8); *Menschliches Elende* (IX) [Miséria humana] (GRYPHIUS, 1963, p.9).

Há, no próximo grupo, três sonetos (X, XI e XII) em que o poeta fala de seu aniversário, da morte do pai e da morte da mãe:

*Ach schönste Tugendblum/ an der man konte schawen  
Was Gott recht fürchten hieß/ was Trew und Heilig seyn*<sup>13</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.11).

<sup>11</sup> Sobre a prisão do Senhor Jesus.

<sup>12</sup> “Para onde vejo, enxergo apenas vaidade sobre a terra. O que este edifica hoje, amanhã aquele derruba. Onde se encontram esplendorosas, ornadas e altas cidades, tão logo um pastor andaré com seus rebanhos.” (GRYPHIUS, 1963, p.7, tradução nossa).

<sup>13</sup> “Ah! lindíssima flor de virtude, em que se pode mirar aquilo que Deus chama de reto temor, que é ser fiel e santa!” (GRYPHIUS, 1963, p.11, tradução nossa).



Os sonetos XIII ao XVIII são uma sequência de poemas de louvor a conhecidos, a parentes e a benfeitores.

O quinto grupo corresponde, segundo Szyrocki, a Schönborner ( XIX ), seu protetor, e dois a sua filha Elisabeth ( XX e XXI ).

O amor sob seus vários aspectos será o tema dos sonetos XXII ao XXV, seja:

- a) o amor conjugal, como em *Auff Herrn Joachin Spechts vornehmen Medici und Philosophi Hochzeit* ( XXII ) [Ao casamento do renomado médico e filósofo Senhor Joachin Specht] (GRYPHIUS, 1963, p.17) ; *Auff Herrn Gottfried Eichhorns JC. Unnd Jungfraw Rosinae Stolzin Hochzeit* ( XXIII ) [Ao casamento do Senhor Gottfried Eichhorn e da Senhora Rosina Stolzin] (GRYPHIUS, 1963, p.17);
- b) o amor entre os amigos: *An Johannen Fridericum von Sack* ( XXIV ) [ *A Johannen Fridericum von Sachsen*] (GRYPHIUS, 1963, p.18);
- c) o amor sensual: *An eine Jungfraw* ( XXV ) [A uma jovem senhora].

O último grupo começa com o mais conhecido soneto de Gryphius, *Trawklage des verwüsteten Deutschlandes* ( XXVI ) [Lamento da Alemanha destruída] (GRYPHIUS, 1963, p.19), que será renomeado, em edições posteriores, para *Tränen des Vaterlandes. Anno 1636* [Lágrimas da Pátria. Ano 1636] (GRYPHIUS, 1963, p.48).

No poema, o eu-lírico demonstra-nos sua desolação frente à guerra e faz questão de incluir-se entre aqueles que padecem: **Wir sind doch numehr gantz ja mehr alß gantz vertorben** [“Nós estamos inteiramente arruinados”] (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

É possível vislumbrar, no soneto, sucessivas imagens que remetem aos Cavaleiros do Apocalipse, presentes na Bíblia (1990):

Vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu cavaleiro era a **Morte**. [...] Deram para ele poder sobre a quarta parte da terra, para que matasse pela **espada**, pela **fome**, pela **peste** e pelas feras da terra. [A morte] (Ap 6, 2-8).

[...]

E os sete Anjos com as sete **trombetas** se prepararam para tocar. [...] nessa hora vi e ouvi uma Águia voando no meio do céu, e gritando em alta voz: “Ai! Ai! Ai! Dos que vivem na terra! Ainda faltam **três** toques de **trombeta**. E os anjos estão prontos para tocar.” (Ap 8,6 e 13)

A terça parte dos homens morreu por causa destas pragas: o **fogo**, a fumaça e o enxofre que saíam da boca dos cavalos. (Ap 9, 18).

Gryphius, provavelmente ainda imbuído das imagens que presenciara na Guerra dos Trinta Anos e conhecedor das alegorias apocalípticas, (d)escreve assim a destruição da pátria pela guerra:

*Der frechen Völcker schar/ die rasende Posaun  
Die Jungfrawn sind geschänd; und wo wir hin nur schawn  
Ist Fewr/ Pest/ Mord und Todt<sup>14</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.48).*

Além dessas imagens, retoma no décimo verso os números 3 e 6 para designar o tempo transcorrido da guerra, ou segundo Szyrocki, ratificando a *vanitas*: “*Dreymal sind schon sechs Jahr als unser Ströme Flutt*” [Tradução livre: Já são três (3) vezes seis (6) anos que nossos rios [...]] (GRYPHIUS, 1963, p.19).

Apesar de tudo isso, o pior ainda estava por vir: a perda do tesouro espiritual<sup>15</sup> e com ela a total desesperança, daí ela ser até pior que a morte corpórea:

*[...] was stärker als der Todt  
(Du Straßburg weist es wol) der grimmen Hungersnoth  
Und daß der Seelen=Schatz gar vielen abgezwungen.<sup>16</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.19).*

Nos outros sonetos deste grupo, Gryphius coloca-nos diante de sonetos com características satírico-epigramática sobre a ganância, a falsidade, o desprezo e a difamação (SZYROCKI, 1964): “*An eine seiner Bekanten/ welcher sich in unzeitige Ehe eingelassen (XXVII)*” [A um conhecido seu que se casou fora do tempo] (GRYPHIUS, 1963, p.19); “*An eine Geschminckte (XXVIII)*” [A uma mulher maquiada] (GRYPHIUS, 1963, p.19); “*An eine Hönische unnd mehr als kluge Person (XXIX)*” [A um sarcástico e mais que uma pessoas inteligente] (GRYPHIUS, 1963, p.20).

Vale observar como o poeta trabalha a difamação no penúltimo soneto (XXX) da edição de Lissa:

<sup>14</sup> “[A trombeta furiosa da multidão insolente/ As virgens foram violentadas; e para onde dirigimos o olhar: é Fogo, Peste, Assassínio e Morte]”. (GRYPHIUS, 1963, p.48, tradução nossa).

<sup>15</sup> Gryphius ao reescrever o soneto em 1643, faz significativas modificações no último terceto, tornando ainda mais claro sua consternação diante da destruição espiritual.

<sup>16</sup> “[...] pior que a morte. (Tu, Estrassburgo, conheces bem) da feroz penúria da fome/ E até o tesouro espiritual de muitos foi arrancado”. (GRYPHIUS, 1963, p.19, tradução nossa).

*An einen falschen Zwey=züngerler*

*Du falscher böser Mensch/ auß dessen krummen Rachen  
Die schwarzen sehn/ in dessen schlimmen Mund  
Das natterzischen pfeiff/ du mehr alß tober Hund  
Du gantz verschalckter Fuchs/ du Hauß der grimmen Drachen.<sup>17</sup>*  
(GRYPHIUS, 1963, p.21).

A sátira, que consistia na crítica e censura de pessoas, instituições e da sociedade, foi uma criação latina de Lucílio que lhe deu sua feição definitiva. Era escrita em hexâmetros, sem uma disposição fixa, além de utilizar linguagem popular. Dessa forma, sua estrutura e seu metro adaptaram-se bem à estrutura poética das línguas nacionais (BRUMMACK, 1977), como Gryphius que se utilizará do alexandrino.

A sátira pode ser efêmera se a circunstância que a motivou perder-se no tempo, no entanto pode não se desgastar ao longo dos anos se puder revelar defeitos inerentes a grande parte da humanidade. Gryphius fará isso, valendo-se de lugares-comuns imagéticos, como podemos verificar ao lermos a descrição da alegoria da *Maledicencia*, feita tanto por Cesare Ripa (2007, p. 37-38, grifo nosso):

*Maledicencia*

*Mujer de horrible aspecto que aparece sentada y con la boca abierta [...]. Su traje ha de estar roto por diversos lugares, siendo del color de la herrumbre y enteramente adornado con muchas lenguas semejantes a las de las sierpes. [...]*  
*[...] la lengua del malediciente es igual que una víbora, que todo fácilmente lo ensucia con su aliento, siendo también como lanza agudísima, que de un solo golpe penetra hasta lo hondo [...]<sup>18</sup>.*

Quanto por Horapolo (1991, p.179-180, grifo nosso) encontramos:

---

<sup>17</sup> “A uma língua de serpente

Tu pessoa má e falsa/ de cuja torta boca/ As serpes pretas vê em/ em cuja boca ruim/ Assobia o silvo viperino./ Tu brames mais que um cão/ Tu raposa traiçoeira/ tu casa do feroz dragão”. (GRYPHIUS, 1963, p.21, tradução nossa).

<sup>18</sup> “Maledicência

Mulher de aspecto horrível que aparece sentada e com a **boca** aberta [...]. Sua roupa deve estar rasgada em diversos lugares e de cor de ferrugem, além de adornada, inteiramente, com muitas línguas semelhantes a de **serpentes**. [...] a língua do malediciente é semelhante a de uma serpente que confunde tudo com seu hálito que também como lança agudíssima de uma lance só penetra fundo.”

*Para escribir “boca”, pintan una serpiente, porque la serpiente no tiene fuerza en ningún otro de sus miembros, excepto sólo en la boca. [...] pero la imagen de la serpiente asociada a la boca no quiere representar exclusivamente el órgano corporal; también aparece en relación con el habla, con las artes de la palabra, es decir, con la Dialéctica<sup>19</sup>.*

## Vanitas

Seguramente, a *vanitas* será uma ideia recorrente, assim como em grande parte dos textos dos Seiscentos na Europa e em suas colônias, na poética de Andreas Gryphius e que permeará também sua obra dramática. “Deixa de ser uma mera palavra para se tornar um gênero, para o qual se confluíam as expressões artísticas do século XVII, em que se manifestava a relação conflituosa do homem com a morte” (BRANDÃO, 2010).

Poder-se-ia, inclusive, dizer que a Guerra dos Trinta Anos tenha influenciado, de certa maneira, seu modo de pensar e de criar, apesar de todas as preceptivas do gênero já teriam sido codificadas desde a Antiguidade: nada é eterno, tudo é efêmero, tudo passa: juventude, poder, força, ciência, riqueza...

Tudo para o eu lírico é vaidade e passageiro, tal visão acabou sendo facilitada pelo próprio poeta por ter sido, ele mesmo, testemunha ocular da guerra, de sua destruição e da decadência de tudo que é mundano. Vemos isso, de forma expressiva, desde seus primeiros poemas, como no primeiro verso do soneto “*Vanitas, vanitatum et omnia vanitas: Ich seh’, wohin ich seh’*” [“Eu vejo e para onde eu vejo”] (GRYPHIUS, 1963, p.7).

Gryphius, então com vinte anos, ainda estava sob o impacto das imagens presenciadas e vivenciadas, expõe sua expressão pessoal diante daqueles infortúnios, utilizando dessa forma a primeira pessoa: *Ich* [eu]. Na outra edição desse poema, *Es ist alles Eitel* [Tudo é vaidade], o poeta será menos subjetivo, menos pessoal: “*Du sihst/ wohin du sihst nur eitelkeit aufferden*” [“Tu vês, para onde tu vês somente vaidade sobre a terra”] (GRYPHIUS, 1963, p.33).

Temos também como exemplo da *vanitas* o soneto *Menschliches Elend*, em que o eu lírico, por meio de uma indagação ontológica que sempre perseguiu a humanidade, inicia o primeiro hemistíquio do soneto: “*Was sind wir Menschen doch!*” [“Que nós somos, homens, afinal!”] (GRYPHIUS, 1963, p.9).

<sup>19</sup> “Para escrever ‘boca’, pintam uma serpente, porque ela não tem nenhuma força em qualquer outro de seus membros, com exceção da boca. [...] A imagem da serpente associada com a boca não representa, no entanto, apenas o órgão corporal; já que também aparece em relação com a fala, com as artes da palavra, isto é, com a Dialéctica” (RIPA, 2007, p.37-38, tradução nossa).

A resposta não poderia ser diferente, o eu lírico explorará a *vanitas*, remetendo-nos a série de imagens:

*Ein Wohnhaus grimmer schmerzen?/  
Ein Baal des falschen Glücks/ein Irrlicht dieser zeit/  
Ein Schauplatz aller Angst/ unnd Widerwerigkeit/  
Ein bald verschmelzter Schneel und abgebrannte Kerzen*<sup>20</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.9).

Afinal, quem somos? Que somos? Senão uma casa de infortúnios, de dores, de penas e de tormentos? O lar deveria ser abrigo, aconchego, mas torna-se um nicho de dores: o eu-lírico espelha-se no poeta, já que o mesmo teve de ser errante muitas vezes.

O eu lírico também nos remete a um baile, a uma festa, que era demonstração da pompa e artificialidade da grandeza e do poder social daquele que a oferecia (MARAVALL, 1997). Entretanto sua alegria é dissimulada e falsa, já não é fonte de prazer, pois o baile é de falsas felicidades, nele não há archotes que nos iluminam para a dança, mas a luz sinistra do fogo-fátuo e do extermínio indicando-nos que o caminho é o fim, é a morte; daí, não ser necessário a artificialidade, mas a resignação; não ao protesto, já que esse é nosso fado.

Do cemitério, o eu lírico leva-nos ao teatro em cujo palco cada um representa seu papel:

[...] não há porque levantar-se em protesto pelo destino que coube a alguém; não há por que lutar violentamente para mudar as posições designadas aos indivíduos, já que, por si só, na ordem dramática [...] está assegurada a rápida sucessão das mudanças (MARAVALL, 1997, p.255),

pois nada é perene na vida. Vem, pois a constatação de que a vida é como um palco; e, como tal, também sairemos de cena. Como resultado, temos medo, por isso o palco, para o eu lírico, é repleto de medo e adversidades.

Somos neve e quando o sol da primavera chegar, derreteremos e deixaremos de sê-lo. O eu lírico não estipula o estado em que nos encontramos enquanto neve: *ein bald verschmelzter Schnee*: nem água, nem gelo, nem vapor: estamos na transitoriedade, uma neve que se derreterá logo. Como se não bastasse, o eu lírico coloca-nos diante de outra imagem que nos remete novamente a *vanitas*: a vela, que desde a Idade Média já era utilizada para indicar a brevidade e a decadência mortal da vida (JÖNS, 1966).

---

<sup>20</sup> “Uma casa de dores ferozes? Um baile das alegrias falsas, um fogo-fátuo deste tempo, um palco repleto de medos e contrariedades, uma neve quase derretida e uma vela queimada”. (GRYPHIUS, 1963, p.9, tradução nossa).

Podemos encontrar vários outros exemplos da *vanitas* na obra lírica de Gryphius como nos exemplos seguintes:

*IN angst/ in trüber noth/ in hoffnung/ schmerz und pein  
In sorgen vnd in ach/ hab ich diß kurtze Leben/  
Wo fern es leben heißt/ der eitelkeit gegeben.*<sup>21</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.72).

[...]  
*Der steigt und jener fällt/ der suchet die Paläst  
Undt der ein schlechtes dach/ der herscht undt jener webt,*

*Was gestern war ist hin/ was itz das gluck erhebt;  
Wirdt morgen untergehn/ die vorhin grünen äste  
Sindt nuhmebr dürr undt todt [...].*<sup>22</sup>  
(GRYPHIUS, 1963, p.58).

Quando se analisa a *vanitas* em Gryphius, deve-se atentar para não cairmos no senso comum, comentado anteriormente, de acharmos que ela é um mero resultado de sua experiência pessoal. Mauser expõe tal problemática da seguinte forma:

*Nach diesen Erörterungen kann die Frage nach dem biographischen Zusammenhang den Vanitas-Sonetten um konkreten Ereignissen im Leben des Dichters und in der Zeit neu gestellt werden. An sich überrascht es nicht, daß die Forschung lange Zeit in Gryphius [...] den dichter des Pessimismus un der Lebensnot sah, seine Aussagen als Bekentnisse las un nicht zögerte, den "Grund für Lebensangst" im "Geschick des dichters selbst" zu sehen. Seine Lebensgeschichte und die Wirren des Dreißigjährigen Krieges gaben dazu reichlich Stoff.* (MAUSER, 1976, p.133, grifo do autor).<sup>23</sup>

Dessa forma não se deve ver nos sonetos do autor apenas elementos autobiográficos, pois nos séculos XV e XVI o tema da *vanitas* já era recorrente, expandindo-se, no século XVII, para muitas regiões da Europa como França, Inglaterra, Holanda

<sup>21</sup> "No medo, na penúria turva, na esperança, na dor e no sofrimento, na preocupação e no clamor dessa vida, se é que se chama vida, à vaidade". (GRYPHIUS, 1963, p.72, tradução nossa).

<sup>22</sup> "Este levanta, aquele derruba; este busca o palácio, aquele um telhado ruim; este domina, aquele labuta. O que era ontem, está longe; o que levanta a sorte agora, será amanhã derrubado; os galhos estavam verdes a pouco, agora secos e mortos". (GRYPHIUS, 1963, p.58, tradução nossa).

<sup>23</sup> "Após essas considerações, pode-se recolocar a questão referente ao contexto biográfico dos sonetos da *vanitas* quanto a fatos concretos na vida do poeta e no seu tempo. Na verdade não causa espanto que a pesquisa tenha visto em Gryphius, por muito tempo, um poeta do pessimismo e da miséria da vida e, que suas afirmações, tenham sido interpretadas como confissões, não hesitando em ver a "origem do medo na vida", no "destino do próprio poeta". Sua história de vida e as turbulências da Guerra dos Trinta Anos forneceram rico material para tanto". (MAUSER, 1976, p.133, tradução nossa).

e Itália, países nos quais a Guerra dos Trinta Anos não teve influência direta. Vale a pena lembrar também que a vida no século XVII, mesmo durante a guerra, não era tão perigosa como poderiam supor os textos de vários autores da época, inclusive Gryphius, principalmente em regiões como a Holanda e a Polônia, onde o poeta escreveu grande parte de seus sonetos (MAUSER, 1976).

Normalmente não se leva em consideração, quando se fala da poética do século XVII, a preocupação que aqueles autores tinham em relação à forma e a intenção poéticas; pois, mais que uma preocupação com experiências pessoais, viam-se impelidos a seguir regras retóricas, metáforas, tópicos e lugares-comuns que estavam à sua disposição (CARVALHO, 2007). Assim “[...] a poesia não é expressão de sofrimentos pessoais, agravos, situações aflitivas e contestações, mas a formulação de um tema de interesse geral [...]” (MAUSER, 1976, p.134) que, por sinal, não era prerrogativa apenas da poesia como também das tendências artísticas e religiosas da vida cultural daquela época.

É inegável, contudo, que as experiências do homem Gryphius não pudessem ser empregadas para explicitar o *memento mori* que impregnava o pensamento do Seiscentismo, tão escancaradamente amante da morte, apesar de essa obsessão não ter sido uma mera reflexão sobre o fim da vida humana, mas um objeto de estudo: o cadáver permeará as obras da dramaturgia barroca intensamente. Benjamim (2013) considera-o parte integrante da emblemática, mesmo que para isso tenha de estar fragmentado, daí os livros de empresa nunca exibirem o corpo humano em sua totalidade.

Dessa forma, Gryphius poderia aliar suas experiências pessoais – diante do caos que havia presenciado: morte, peste, fogo, desesperança – com a rigidez das formas retóricas; sem, contudo, fugir dos critérios já preestabelecidos, pelo contrário, já que era exatamente por esse material que as preceptivas barrocas ansiavam e buscavam insistentemente.

Outro fator preponderante que não deve ser esquecido é a constante presença do sacro na *Weltanschauung* do século XVII, pois aquilo que para nós, leitores do século XXI, soa como pessimismo, desespero, niilismo e falta total de esperança era simplesmente a orientação natural desse espírito religioso, cujo objetivo moralizador queria “[...] reformar, reparar e corrigir os costumes do homem.” (MARAVALL, 1997, p.124).

Qual seria o melhor espelho para refletir essa necessidade moralizadora senão a própria imagem do Cristo sofredor? Logo, a futilidade do que é mundano, sempre recorrente na palavra e na imagem barrocas, também terá, nos sofrimentos de Cristo, relação direta. Assim se expressa um autor da época, Valerius Herberger (apud MAUSER, 1976, p.138):

*Du bist das rechte heilige Buch des Lebens [...] dein heiliger Leib ist voll Schrift und Buchstaben/ das ist/ voll blauer Striemen. [...] Durch deine schmerzliche Wunden sind wir Gläubigen erwehlet/ durch deine Striemen sind wir Christen versehen zum ewigen Leben.*<sup>24</sup>

Dessa forma não podemos dizer que tal sociedade era pessimista ou niilista na concepção contemporânea da palavra, pois se as marcas do sofrimento de Cristo são letras e palavras, tais imagens deixam de representar, simplesmente, uma sensação pessimista da vida e do mundo para tornarem-se o caminho que leva à salvação e à vida eterna, justamente o que aquela sociedade almejava.

BRANDÃO, A. J. de S. Andreas Gryphius and the German Literature of the 17<sup>th</sup> century: a search for expression. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.145-161, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *We intend to discuss in this article how the German baroque poet Andreas Gryphius has adapted his book Lissaer Sonette to new standards established by the theoretical countryman Martin Opitz, whose work Buch von der deutschen Poeterey, 1624, sought to dictate the rules to be followed by other poets.*
- **KEYWORDS:** *Gryphius. Baroque. Sonnet. Metric. 17<sup>th</sup> century German literature.*

## Referências

BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. 37.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIM, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BÍBLIA. N. T. Apocalipse. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**: edição pastoral. São Paulo: Paulinas, 1990.

BRANDÃO, A. J. S. A vanitas na arte seiscentista: entre a emblemática e a Bíblia. **LL Journal**, New York, v.5, n.2, 2010. Não paginado.

BRUMMACK, J. Satire. In: KOHLSCHMIDT, W. Von (Hrsg.). **Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte**. Berlin: Werner und Mohr, 1977. Bd. 3, p.590-601.

---

<sup>24</sup> “Tu és o verdadeiro livro sagrado da vida [...] teu sagrado corpo está repleto de escritas e letras, isto é, repleto de hematomas azuis. [...] Por meio de tuas chagas dolorosas nós somos fiéis eleitos, através de seus hematomas somos cristãos e esperamos a vida eterna”. (HERBERGER apud MAUSER, 1976, p.138, tradução nossa).



- CARVALHO, M. do S. F. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas, 2007.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e idade média latina**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- GRYPHIUS, A. **Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke**. Hrsg. Marian Szyrocki. Tübingen: Max Niemeyer, 1963. Band 1.
- HORAPOLO. **Hieroglyphica**. Madrid: Akal, 1991.
- JÖNS, D.W. **Das Sinnen-Bild**: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.
- MARAVALL, J. A. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MAUSER, W. **Dichtung, Religion und Gesellschaft im 17. Jahrhundert**: Die Sonnete des Andreas Gryphius. München: Wilhelm Fink Verlag, 1976.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos poéticos**. São Paulo: Cultrix, 1992.
- OLIVA NETO, J. A. Breve anatomia de um clássico. In: VIRGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ed. 34, 2014. p.9-64.
- OPITZ, M. **Buch von der deutschen Poeterey**. Halle a. S.: Max Niemeyer, 1913.
- RIPA, C. **Iconología**. Madrid: Akal, 2007. 2t.
- SZYROCK, M. **Andreas Gryphius**: Sein Leben und Werk. Tübingen: Max Niemeyer, 1964.
- TAROT, R. Die Kunst des Alexandriners im barocken Trauerspiel Andreas Gryphius Papinian. **Simpliciana**, Bern, n.19, p.125-154, 1997.



# A CIDADE E O OLHAR

Isadora DUTRA\*

- **RESUMO:** O ensaio aborda as relações entre a cidade e o olhar nos diferentes momentos históricos do século XVI, XIX e XXI. A partir das características do olhar na e sobre a cidade, o texto estabelece princípios definidores do olhar e uma breve tipologia da cidade, embasados na análise de textos literários relevantes em cada época quanto à temática proposta.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cidade. Olhar. Utopia. *Flâneur*. Pós-modernidade.

A vontade de descoberta e exploração do mundo na Renascença impulsionou, a partir do século XVI principalmente, o desenvolvimento da cartografia, mas também o cultivo de certos hábitos como o da contemplação da paisagem. Subir uma montanha pelo prazer da observação da natureza de um ponto de vista mais amplo é algo que passa a fazer sentido para a sensibilidade renascentista. A contemplação do mundo através do olhar que abrange largas paisagens ocupa alguns pintores do período, como o flamengo Pieter Bruegel (1525-1569), que costumava pintar do alto de colinas. Abarcar o mundo com o olhar e descrever esse mundo através de mapas e pinturas, por exemplo, é algo de extremo interesse na época.

O olhar renascentista descobre o mundo a partir de uma variação de distância, oscilando entre a corografia e a cosmografia. A acumulação de elementos característica da obra de Bruegel reflete tais relações de distância, exigindo do observador, ao mesmo tempo, proximidade para perceber detalhes e distanciamento para compreender o todo. Cada pormenor de um rosto ou de uma ação na imensa variedade de cenas que compõem um único quadro de Bruegel revelam expressão e peculiaridade. No entanto, a composição se perde na observação que ignora a imagem ampla.

Do mesmo modo, a cartografia renascentista oscila entre o interesse pelos elementos singulares da paisagem e o estudo metodológico do universo. A flutuação entre as distâncias da observação diz respeito a duas perspectivas contraditórias, ao mesmo tempo complementares, e coexistentes. Há uma dicotomia entre o fascínio pela minúcia da diversidade de um mundo heterogêneo e o desejo de abarcar esse

---

\* UTP - Universidade Tuiuti do Paraná. Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes. Curitiba, PR – Brasil - 81220-190. isadora13d@gmail.com.

Artigo recebido em 31/10/2014 e aprovado em 25/11/2014.

mesmo mundo numa totalidade passível de generalizações, propondo um salto do singular, com suas unidades irredutíveis e dispersas, ao objeto científico, como elemento taxonômico inserido no conjunto global.

As imagens da cartografia revelam não apenas o mundo que descrevem mas o estado de espírito da época, tomado pelo desejo de conhecer e certa euforia em descrever o mundo, ordenando-o no repertório classificador da ciência. Em função dessa flutuação de perspectivas, o desenho cartográfico ainda hesita entre a geografia e a gravura, ou seja, entre o olhar científico e o artístico: quanto mais se entrega à descrição esfuziante da diversidade da natureza na corografia, mais se aproxima da abordagem dos artistas da pintura e da gravura, afastando-se da abordagem matemática da ciência geográfica na cosmografia.

O olhar é, portanto, uma questão de escala. Na Renascença, a leitura do mundo se faz pela oscilação entre o macro e o micro. É um olhar que hesita, que busca se posicionar para melhor ver. Ver significa não apenas enxergar o mundo, mas apreender o mundo. O olhar renascentista busca ordenar o mundo, descrevendo e classificando tudo o que pode abranger. Trata-se de um olhar descobridor, que investiga e categoriza. Em Bruegel, o modo com que o pintor retrata os objetos retratados confunde o observador de suas obras. A forma, na sua pintura, confunde primeiro pela oscilação entre o pormenor e o geral, que faz com que se busque posição para ver o quadro (afastando e aproximando consecutivamente), mas também pelo falseamento da perspectiva.

Nas obras do pintor flamengo, não há centro, obrigando o observador ao deslocamento do olhar. Em *Brincadeiras de crianças*, quadro de 1560, por exemplo, a perspectiva composta pela linha de edifícios que converge em ângulos iguais para a parte superior, à direita na imagem levam o observador para o lado direito do quadro (HAGEN, 2004). Embora a perspectiva esteja deslocada para o lado direito, não há desequilíbrio da imagem, pois a mesma linha diagonal que converge para o lado direito superior preenche a parte de baixo e o lado esquerdo do quadro e ainda há a massa escura no canto inferior esquerdo que equilibra a cena.

O mesmo ocorre em *Provérbios Flamengos*, quadro de 1559, em que a linha diagonal repete-se a há “anomalias” de perspectiva (HAGEN, 2004). O olhar precisa se demorar sobre a imagem, investigando-a de diferentes posições e distâncias. O olhar precisa ser oscilante, pois não há ponto fixo para o melhor campo de visão. O olhar do observador dos quadros de Bruegel age como o olhar registrado pela cartografia renascentista, também deslumbra-se com a variedade dos detalhes e a impressão do todo. Para ver, o olhar precisa passear, procurar. Assim, também o olhar renascentista é uma busca e uma forma de conhecer. Por isso, precisa acima de tudo criar ordem. É também um olhar de crença na possibilidade de conhecer.

O interesse pela ordenação manifesta-se no desenho da cidade renascentista, submetido ao princípio da racionalidade num traçado retilíneo combinado à forma

radiocêntrica. Em termos de urbanismo a Renascença não chegou a alcançar tão significativas obras quanto na arquitetura, alterando partes reduzidas da cidade medieval. No entanto, nesse período passou-se a pensar e planejar a cidade com espaços amplos, simétricos e baseados no equilíbrio geométrico, com ruas ordenadas espacialmente em forma de tabuleiro de xadrez e socialmente pela distribuição dos ofícios e comércio.

Além do traçado regular, amplas praças centralizadas de onde parte um conjunto de ruas e também jardins geométricos, feitos para a observação, são características da cidade pensada pelos renascentistas dentro do quadro de valores estéticos da época, equilíbrio, harmonia e proporções, seguindo a referência romana do arquiteto Vitruvius, de cuja obra foram encontrados trechos durante a Renascença.

A ideia de cidade, na Renascença, busca a racionalização da vida humana através dos mesmos princípios matemáticos que regem a arquitetura e a arte, profundidade e perspectiva. A reflexão sobre a cidade tendeu à idealização e o pensamento social e filosófico da época gerou diversas imagens de cidade (ou conjunto de cidades) utópica. O tema da utopia é recorrente tanto em fontes de cunho religioso e filosófico quanto literário. A vida na cidade utópica é altamente regulamentada. Em termos de disposição no espaço, a forma octogonal aparece na descrição de várias delas.

A *Sforzinda*, cidade imaginada pelo arquiteto florentino Filarete, assim denominada em homenagem a seu patrono Francesco Sforza de Milão, tem formato de estrela de oito pontas rodeada por espessas muralhas e fosso circulares, tendo ao centro uma ampla praça de onde partem as avenidas principais retilíneas. A defesa é um aspecto também recorrente no gênero utópico, assim como a forma do círculo. *A Cidade do Sol*, obra de 1623, de Tommaso Campanella (2004), é composta de sete zonas concêntricas muito bem fortificadas, que abrigam uma sociedade rigidamente ordenada. O templo redondo no centro da cidade é o lugar mais importante. O poder é igualmente centralizado e uma das questões de que se ocupa o discurso, em forma de diálogo, de Campanella é a da defesa.

Além das construções fortificadas dispostas em sete círculos, a cidade utópica do teólogo dominicano conta com o posicionamento geográfico como mais um fator defensivo. Localizada numa colina, a Cidade do Sol fica no ponto mais alto de uma vasta planície. O texto destaca o fato de estar sobre uma elevação como fator de vantagem para a cidade. Dessa forma, a localização da cidade utópica privilegia o olhar amplo, de um ponto de vista alto. Do centro da cidade tem-se uma visão de toda paisagem em torno, salientando o valor do olhar que abarca o mundo. Há uma expressão de poder também nesse olhar que não apenas protege oferecendo visão estratégica, mas remete ao desejo de domínio da natureza pela razão humana.

A posse do mundo se faz antes de mais nada pelo olhar. A visão ampla, de cima, é modo de conhecer e de controle do em torno conhecido. O olhar, nesse sentido de conhecer para dominar, é, por isso, uma forma de se apossar do mundo.

Esse olhar de controle e domínio também se manifesta internamente ao espaço da utopia. Se a topografia local, com o ponto central elevado, onde vivem os habitantes da cidade utópica permite tudo ver em volta, também a sua constituição urbanística e arquitetônica faz com que todos sejam a todo momento vistos. O olhar é favorecido em todos os sentidos porque é também um olhar de controle numa sociedade altamente regulamentada em todos os aspectos e fases da vida humana, desde o trabalho até a sexualidade.

Na ilha imaginária de *Utopia*, obra de 1516, de Thomas More (1997), o olhar é claramente apontado como forma de controle social. A exposição aos olhos do público é instrumento preventivo e punitivo da criminalidade. Aqueles que cometem crimes são condenados à escravidão e, como escravos, são condenados ao constante olhar público. O olhar também é fonte para a dedicação à honestidade e combate à inveja. Desse modo, a harmonia coletiva da cidade utópica depende desse olhar público a que todos estão submetidos.

O olhar utópico é fundamentalmente regulador e controlador. Aos princípios mantenedores da utopia de More (1997), a concórdia e as sólidas instituições, subjaz o exercício coletivo de olhar e ser olhado de modo permanente. Toda a obsessiva regulamentação da vida, presente nos discursos utópicos, em More justifica-se pela ideia de concórdia, que é o substrato dessa sociedade. Restaria saber se, na utopia, a concórdia é que define as regras ou é estabelecida pelas regras. De todo modo, o olhar desempenha papel vigilante na cidade utópica. A observação coletiva sobre o indivíduo é uma forma de controle social. O olhar constrange a individualidade em favor da coletividade, minimizando a esfera do privado. O olhar utópico é, portanto, coletivo, num contexto em que todos sabem de todos porque é também um olhar de controle (da natureza e) dos outros.

Outro fator a levar em consideração para pensar o olhar na Renascença é o da perspectiva, tão utilizada tanto na arquitetura como na pintura. Nas construções urbanas, a percepção de Brunelleschi acerca da perspectiva serviu para gerar harmonia e equilíbrio, estabelecendo relações de simetria entre os objetos do espaço. Na pintura renascentista, o uso das técnicas de perspectiva linear e atmosférica, combinando linha do horizonte, ponto de fuga com variações de luz e cor, permitiu uma das mais significativas inovações artísticas do período. Aplicando princípios matemáticos, os artistas conseguiram criar a impressão de tridimensionalidade ao espaço representado pictoricamente sobre uma superfície plana a partir dos efeitos de profundidade e volume.

O olhar depende também do fator perspectiva, o qual está associado, na verdade, ao fator distância, já que reproduz nas telas ou afrescos uma visão escalonada em planos, dando a impressão de objetos mais ou menos próximos do ponto de observação. A perspectiva também proporciona a impressão de realismo para a imagem representada, estabelecendo uma escala proporcional entre os objetos da cena.

O fenômeno da perspectiva fornece, portanto, ao olhar profundidade e proporção. Tais efeitos dependem da relação entre os objetos.

Para intensificar os efeitos da perspectiva, os pintores utilizavam ainda o recurso da *veduta*, que consiste no recorte de uma janela na composição, ampliando o espaço estético com um fundo de paisagem aberta. A *veduta* aumenta a impressão de profundidade sobretudo fazendo uso da perspectiva de atmosfera (*sfumato*, *chiaroscuro*) em que os objetos em segundo plano ou de fundo são representados de forma menos nítida, com as fronteiras entre objetos sendo mais difusas e usando tons azulados ou cores frias de modo geral, em contraste com o primeiro plano, mais iluminado e nítido.

A perspectiva é uma questão de distâncias na representação pictórica do espaço, buscando o efeito de realidade. Ao intencionar realismo, a pintura renascentista alcança-o por meio de uma ilusão do olhar, a ilusão de distância. No entanto, esta é uma ilusão consciente, resultado de estudos e aplicação matemática na arte. A ilusão de óptica da pintura é resultado dos experimentalismos calculados dos pintores e arquitetos da época. Há a intenção de iludir o olhar em tal desenvolvimento das capacidades de representação da pintura, aproximando-a, por fim, através da sofisticação de sua expressividade, das emoções humanas.

A cidade ou a paisagem vista do alto da colina dá perspectiva ao olhar no sentido de colocar as coisas em proporção, de estabelecer relações de posição e tamanho entre os objetos. Em Bruegel, essa perspectiva reposiciona o homem em relação à natureza, destacando o poder da segunda em relação ao primeiro e, nesse sentido, contrariando o senso predominante na época de domínio sobre a natureza. A humanidade minúscula de Bruegel diante da vastidão das paisagens relembra, através das proporções, a dependência do homem em relação à natureza. De outro lado, a técnica pictórica da perspectiva dá ilusão ao olhar, mas com a consciência dessa ilusão. Há a consciência do fator distância para o olhar, a qual é fonte de revelação, de descoberta e de conhecimento para o renascentista, que pode criar conscientemente suas próprias ilusões e utopias críticas.

Ao romper com a hierarquia simbólica que definia a relação entre os objetos em cena na pintura medieval, a Renascença, através da perspectiva aplicada à pintura, remete a uma noção de olhar individual na sua tentativa de reproduzir nas imagens aquilo que os olhos vêem. Num momento histórico de individualismo nascente, a pintura parte do olhar de um observador em determinada posição, estabelecendo um ponto de vista único. O olhar começa a se voltar para um ponto de vista individual. Esta é uma novidade renascentista em relação à Idade Média. No entanto, o individualismo não tem predominância na cultura da época, sendo algo novo entre os próprios renascentistas. O olhar utópico, por exemplo, está associado a um forte caráter coletivo que ainda é dominante no período.

O oposto ocorre no olhar do *flâneur* do século XIX. A cidade é o espaço da *flânerie* e o seu ponto de vista é individual. Porém, trata-se do ponto de vista de um indivíduo que se anula na multidão. A multidão das grandes metrópoles do século XIX é anônima, diferente da coletividade renascentista que tem sua identidade fundada na própria ideia de grupo e, por isso, não é anônima: é o espaço em que todos sabem de todos, todos existem no grupo. A identidade do *flâneur* é individualista, fazendo com que ele, quando em meio a multidão, desapareça. Ele é antes de mais nada singularidade e, na cidade pós-revolução industrial, sua identidade está desassociada da massa disforme da população e nela é anulada.

Por isso, a multidão, ao mesmo tempo, deslumbra e inspira pavor e solidão, chegando a assumir contornos monstruosos como em Mallarmé (1998). O *flâneur* observa a cidade e seus personagens como se não fizesse parte de seu objeto de interesse. O seu ponto de vista é, além de individual, marginal, pois ele vive a experiência do isolamento em relação à multidão. O seu olhar errante perambula pela cidade sem rumo nem objetivo. É um olhar de prazer e de assombro diante do espetáculo urbano heterogêneo. O olhar do *flâneur* é também um olhar de leitor, como aparece em Edgar Allan Poe (1993). Ele lê a cidade, aos seus olhos, sedutora e assustadora. A leitura que faz o seu olhar é constituída da experiência polarizada da cidade, fundada sobre o paradoxo entre a paixão e o terror. É um olhar que busca decifrar o incompreensível e mesmo desvelar aquilo que não se vê. O olhar simbolista busca o invisível.

O interesse está na indagação do sentido profundo das coisas e da existência através da exploração sensível da cidade. O *flâneur* dedica-se à pesquisa do inefável. Seu olhar demora-se, apesar de fragmentado: demora-se entre fragmentos diferentes. Trata-se de um olhar que exige o tempo da busca. O olhar que vagueia precisa de tempo ocioso. Ele busca, mas parte sempre da perdição.

Para encontrar, ele precisa explorar em perseguições aleatórias como faz o observador de Edgar Allan Poe, destacando ao acaso, pelo olhar, uma figura em meio a multidão. É um olhar sem método ou inquietações classificatórias. Apesar do repertório de tipos urbanos que o homem da multidão de Poe elenca, ele apenas constata-os a partir da fruição do olhar. Ele recebe a cidade através dos olhos e não impõe um olhar sistemático sobre seu objeto de interesse. Não é um olhar metódico, mas diletante.

Por isso, o olhar do *flâneur* é uma questão de tempo. O seu perambular sem objetivo a não ser a exploração visual e sensorial da cidade tem temporalidade autônoma em relação ao tempo industrial da produção. A sua atitude contemplativa está na contramão da lógica do capital. Nesse sentido, ele é igualmente marginal, pois está dissociado do sentido de progresso que a sociedade das metrópoles do século XIX construiu para si. É um olhar de resistência, anti-científico e anti-industrial, valores predominantes da época. É a celebração da percepção por ela mesma, sem finalidade



objetiva, a qual se revela como forma de conhecer que ultrapassa superficialidades e investe no sentido profundo do existir.

Porque sua temporalidade é peculiar, destacada da ordem vigente, e sua identidade é marginal, ao mesmo tempo alienada da multidão e existente em meio a ela, no contexto urbano, esse olhar é o do exilado, como é a voz lírica em Baudelaire (2010). O seu ponto de vista é o da inadequação de quem vive o exílio na própria cidade. O meio urbano é espaço comum, mas não significa uma experiência comum, ele dispersa em vez de integrar os seus habitantes. A relação do observador com seu objeto de observação é marcada pela sensação de desintegração, de estilhamento da noção de si mesmo e da experiência coletiva de modo que, entre ambas, não há correspondência.

Tal desintegração está atrelada ainda a outro aspecto da temporalidade que envolve o olhar do *flanêur*, o da transitoriedade. Levando em consideração a relevância do efêmero na concepção de modernidade de Baudelaire (2010), bem como na sua definição do belo, é possível destacar o sentido transitório da cidade e da experiência da cidade. A materialidade do meio urbano muda continuamente e, sobre as cidades antigas que já existiram no mesmo espaço, se colocam as novas. O aspecto da cidade é tão efêmero quanto a velocidade de suas transformações e, por ser heterogênea e sempre múltipla no que oferece ao olhar, este capta dela imagens dispersas e fragmentárias.

A percepção visual da cidade se faz de instantâneos acidentais. Os olhos percorrem, mas também são percorridos por imagens aleatórias que vem das ruas para a retina, como o velho de Poe (1993) ou a “passante” de Baudelaire (1985). Os registros do olhar são compostos de pequenos instantes que apenas a memória pode alargar. Tudo que o olhar e a memória podem apreender são vestígios, detalhes desprovidos de unidade. O olhar não pode ver a não ser fragmentando a cidade.

Quanto ao critério distância, o olhar do *flanêur* vive da dualidade entre a ausência de distância física em relação ao seu objeto de visão e o distanciamento psicológico em relação à massa urbana. Desse modo, ao mesmo tempo em que não há distância suficiente para a percepção do todo da cidade, que se fragmenta aos seus olhos, sua observação parte de um ponto de vista destacado em termos de identidade. Se o olhar renascentista oscila entre o detalhe e o geral, para o *flanêur* o fragmento é a totalidade possível. Através do fragmento ele almeja reconstituir uma totalidade perdida e impossível ao olhar, tanto em função do aspecto físico fragmentário quanto da temporalidade marcada pela transitoriedade.

Ao *flanêur* não é possível o olhar do alto, apenas ao “espírito” cabe “pairar” “sobre a vida”, na “ascensão ideal” de Baudelaire (1985), como no poema *Elevação*. Mesmo o voo do poeta não permite a visão ampla. O poeta é um decaído. Seu voo é queda e ele termina “exilado” na multidão (sem que as asas lhe permitam andar, como aparece no último verso do poema *Albatroz*). A observação da cidade se faz de dentro

da própria cidade, do meio do alvoreço. O olhar possível está a altura dos eventos da cidade, com seus transeuntes e carros de passagem pelos grandes espaços abertos da Paris de Haussmann, como retratada pelo pintor Gustave Caillebotte. Há sempre passantes em primeiro plano. Não há a distância externa, mas a interna.

O olhar simbolista não apenas não alcança o ponto de vista distanciado do alto como não pode acessar a verdadeira “Visão”, que não é de ordem fisiológica, mas cognitiva. Ver significa o desvelar da “Verdade”, das “essências”, do “absoluto”, do “ideal”. Por isso, para o simbolista a visão é impossível. Mesmo a luz é obstáculo para a visão na medida em que as luminosidades na poesia simbolista ao mesmo tempo revelam e cegam. Na sua ambiguidade característica, o Simbolismo relativiza todos os elementos e a própria ideia de clareza não se apresenta de modo completamente positivo. A visão verdadeira está muito além do simples ato do olhar, significando uma vidência dos sentidos fugidios da existência. O olhar simbolista deseja-se um olhar metafísico, enquanto experimenta o claustro das circunstâncias concretas da vida. Ver é conhecer o absoluto, por isso, ver de fato é uma impossibilidade.

Apesar da pretensão metafísica, o olhar não é apenas metáfora para o desvelar dos mistérios da existência. Em Cruz e Sousa (1998), é através do olhar que se entra em contato com o caminho do sonho, um similar (em vida) da morte, rumo à essência. O sonho é feito de imagens e é um modo de desvelamento, reportando o olhar para além das coisas aparentes, em direção ao sentido profundo de tudo. O olhar assume, no poeta brasileiro, o papel de instrumento da “pesquisa metafísica”, a qual não está presente, porém, na perspectiva cética de Baudelaire. Entretanto, não há possibilidade de sucesso para a empreitada do olhar, condenado ao fracasso das trevas em vez da visão desejada mas inatingível. Nesse sentido da busca pelo absoluto, há uma distância intransponível que se coloca entre o olhar e a visão. Para o simbolista resta o refúgio na idealização da morte, diferente da reação cientificista do olhar naturalista.

Quanto à distância, o olhar oitocentista existe na duplicidade entre a proximidade (física) e o distanciamento (emocional, identitário), manifesto na linguagem que busca a distância como em Flaubert e Baudelaire ou na impessoalidade naturalista. Tal duplicidade é a origem da solidão, estado emocional de isolamento sem necessariamente estar sozinho. Em Baudelaire (1985), a multidão serve para “povoar” a solidão. Multidão e solidão são “termos iguais”. Aliás, o poeta, na visão do francês e também na de Poe (1993), cultiva o estar só em meio ao tumulto urbano, sendo o crime do homem da multidão a recusa da solidão e a consequente fuga de si mesmo. A multidão invade os sentidos do observador, o exterior invade o interior mas não permanece nem faz parte dessa interioridade. Na verdade, esses transitórios contatos são a marca da separação. O olhar existe na interseção do choque entre interior e exterior.

De separações é feita a cidade moderna, como a do abismo existente entre ricos e pobres ao longo de seus grandes boulevares. Sem o voo, o poeta olha de baixo, das ruas da cidade. O seu ponto de vista é o daqueles em posição menos elevada na escala social da vida burguesa. Ele fala do baixo, do profano, do marginalizado. A cidade que vê é uma cidade doente e o olhar do artista, conforme Baudelaire (2010) capta em Poe, é o olhar do convalescente. É o olhar que se torna leitor da cidade porque, depois da doença, passa a indagar e interessar-se vivamente por todas as coisas, principalmente pelo lado marginal da vida urbana.

A arte na modernidade propõe esse deslocamento de ponto de vista, recusando os temas elevados e abraçando tudo que até então era rejeitado como matéria poética e como elemento social. Assim, a pintura impressionista, por exemplo, insere personagens marginalizados no seu repertório de imagens, Poe (1993) desloca o seu homem da multidão da região central para a periferia miserável de Londres e Baudelaire (1985) encara suas figuras humanas grotescas na cidade monstruosa. Porque o que o olhar vê é horror, então o horror precisa ser a matéria do belo. O progresso, em Baudelaire, é um processo de decadência. A cidade, obra primordial do progresso, existe sobre as suas próprias ruínas como um corpo em decomposição, para o qual olha-se com pesar e fascinação mórbida.

A cidade do olhar oitocentista divide-se em uma cidade objetiva, que muda a todo momento, sendo transformada pelas novidades radicais da urbanização (como no poema baudelairiano *O cisne*), e outra cidade subjetiva, aquela que nasce do estado de espírito do seu observador exilado. A oposição entre interior e exterior, tão presente na literatura da época desde os românticos até os simbolistas, repete-se na relação com o meio urbano. A cidade só pode ser lida a partir dessa oposição fundamental e das fragmentações que ela implica. É por isso que a cidade é objeto misto de fascinação e assombro, a coisa incompreensível que inevitavelmente desperta a curiosidade do leitor. O olhar desorienta-se e ao mesmo tempo encanta-se com o turbilhão das ruas, expressando-se com violência.

Já a cidade do século XXI pode ser olhada, mas já não é vista. O olhar não consegue entender a caótica cidade pós-moderna, onde tudo é velocidade. O olho contemporâneo enxerga, mas é cego, pois não pode gerar sentido para o que vê. O olhar percorre, mas já não encontra, vivendo em estado de vertigem no espaço urbano que lhe parece labiríntico. O labirinto na sua referência mitológica e literária é o lugar do monstro. A cidade labirinto, ela mesma espaço monstruoso, remete à questão da identidade do indivíduo nesse contexto, na sua humana monstruosidade. O sujeito monstruoso aparece, como na obra do escritor português Gonçalo Tavares (2013), perdido em inúteis obsessões pelas ruas da cidade.

O olhar na cidade e sobre a cidade é um olhar antes de mais nada perdido. Isto se expressa pelas ações que se desenrolam no espaço urbano, as quais não tem sentido algum. Se o comportamento humano dentro da cidade não faz sentido a cidade não

faz sentido, sendo cenário da errância. Tudo é caos e desorientação. O olhar, nesse ambiente de instabilidade da modernidade líquida de que fala Zygmunt Bauman (2009), é aleatório e igualmente instável pela ausência de pontos de referência. Se o olhar oitocentista já experimentava e até valorizava a transitoriedade como marca da modernidade, o olhar de hoje está mergulhado na intensificação do transitório como obstáculo à compreensão.

A falta de referências dificulta a visão consciente e a construção de uma imagem resultante de uma compreensão porque esta é impossível. O olhar diz respeito, portanto, a uma questão de instabilidade. Onde tudo é mera contingência não se constroem referências e, sem pontos de referência, o olhar dispersa desorientado. Além disso, na constante mutação de todas as coisas, ideias e valores, o olhar tende à obsolescência. Por isso, este é um olhar desprovido da capacidade de estabelecer sentido para o que vê. Nada do que possa construir como entendimento será perene e sua desintegração é inevitável. O olhar precisa se refazer continuamente, pois é também ele circunstancial.

Uma cidade não existe apenas materialmente, ela se faz das relações que nela se estabelecem entre seus habitantes. A rede de relações entre as pessoas acompanha o princípio de instabilidade que comanda todos os setores da vida. Elas não se caracterizam pela perenidade, existem no constante fazer e desfazer dos elos. Ao princípio da instabilidade, acrescenta-se o da velocidade como fator decisivo do olhar contemporâneo. A cidade exige movimento em alta velocidade, o que gera constante mudança e produz um olhar que não se prende a objeto algum, mas tem na dispersão a sua vocação.

Trata-se de um olhar desorientado, disperso, aleatório, circunstancial e rapidamente obsoleto. Trata-se de olhar a cidade e a vida acontecendo nela como se de dentro de um trem em grande velocidade andando em um túnel, tudo o que se enxerga são borrões de cores, a vida fora de foco. Por isso, é um olho cegado pela velocidade e também pela falta de distanciamento. No critério distância, esse olhar vê tudo de um ponto de vista muito colado aos objetos de observação. É o olhar do mínimo, sem conexão alguma com a visão macroscópica. Sendo a instabilidade caótica a verdadeira lei da cidade, o olho só pode ver microscopicamente e, por isso, se apega ao ínfimo, obcecado pelo detalhe. Ele é incapaz de estabelecer elos e formar uma visão ampla do próprio contexto.

É também impossível ao olhar fazer projeções. Restrito à visão mínima, ele não consegue lançar-se adiante, projetar-se ou fazer projeções sobre a cidade. O olhar mais amplo apenas alcança, para além das telas, alguns quarteirões a frente e mesmo esta pouca distância oferece uma imensidade de obstáculos, os quais são apresentados, porém, como estímulos visuais. Toda inutilidade contemporânea se apresenta nos seus discursos sociais de forma sedutora, com base no imperativo da necessidade (de consumo). Sem lançar-se fisicamente no espaço, esbarrando por todo tipo de anúncio,

propaganda, objetos da urbanidade, prédios, etc, o olhar já não vê horizontes. Já perdeu a linha do horizonte da perspectiva renascentista. Assim, também não se projeta no tempo, incapaz de libertar-se do momentâneo. É um olhar desprovido de visão, desabilitado para projetos.

O olho vive soterrado em excessos. Desfocado, ele produz imagens sem nitidez da cidade como nas impressões “molhadas” das cenas criadas pelo pintor Jeremy Mann. Trata-se de um olhar que já não é comandado de dentro para fora, mas dirigido de fora e de modo randômico. O olho produz um olhar desfocado, tanto em função do critério velocidade, que não lhe permite visualizar por tempo suficiente cada objeto, quanto pelo critério interno da motivação, que, minimizada, não permite o auto-direcionamento, sendo conduzido pela sedução do mercado. O olhar já não se empenha por conta própria nas buscas pessoais interiores. Ele vive de exterioridades, de imagens externas do si mesmo. Suas buscas são desconectadas das motivações internas porque seus desejos são impessoais, criados artificialmente pelas demandas mercadológicas.

A falta de foco é mais um motivo de sua cegueira. Nada no olhar contemporâneo, na verdade, favorece a visão. É um olhar que talvez nem queira ver, pois encontrou na cegueira um refúgio e, por isso, se apega ao mínimo, as obsessões substituindo as verdades. Ele enxerga o mínimo como se fosse o todo porque o todo perdeu-se em fragmentos múltiplos, díspares, sendo impossível reconstituí-lo. O fragmento precisa ser tudo. No entanto, o fragmento isolado não faz sentido. Então, o sentido é impossível. O olho vive a febre do absurdo. Por isso, já não busca, porque não pretende encontrar. Ele se deixa enganar de bom grado, bastando-lhe a ilusão de ordem e segurança onde puder comprá-la.

Trata-se de um olhar precário, de perdição contínua e mergulhado no absurdo. Sua tarefa é ver o absurdo e, no entanto, recusa-se à visão, tornando-se ele próprio absurdo e grotesco. É o olho que adota o absurdo como normalidade: monstruoso, doentio, mínimo e inútil. O olhar é, nesse sentido, também uma questão de congruência, sendo necessário o reconhecimento de coesão, de correspondências entre as partes do todo. É preciso a capacidade de estabelecer relações, é preciso alguma sensatez para concretizar a visão. No entanto, o olhar contemporâneo é simplesmente insano porque, vendo, se quer cego, se faz cego. Desse modo, lhe é impossível olhar além do labirinto. É um olhar encerrado, vivendo de ilusões de percursos e não de caminhos.

O olhar do século XXI vive de movimento e não de visão. Ele não produz imagem, mas acompanha os movimentos desfocados da cidade. Quanto menos vê, na velocidade das coisas, mais assimila ilusões que coloca no lugar da visão. Desse modo, quanto menos vê, mais acredita não estar perdido. Não há, para esse olhar, distinções valorativas. Então, as oposições ou diferenças não são nem reconhecidas ou, quando são, não podem ser suportadas porque esse olhar habituou-se à homogeneização. Por

isso, esse olhar pode enxergar o mínimo como se fosse o todo. O olhar é uma questão de juízo, em que estabelecer distinções é fundamental. Estando ausente a faculdade de fazer apreciações, julgamentos e construir conclusões, o olhar não pode diferenciar proporções, importâncias, prioridades, medidas. Tudo se confunde e o mínimo é tomado por enorme, o insignificante por relevante, o desimportante por prioritário, os erros por acertos, a ilusão por consciência, o aleatório por escolha, o movimento por pensamento.

O olhar torna-se inevitavelmente confuso, alheio a qualquer sistema de referências. Por isso, confunde facilmente o falso por verdadeiro. Os referenciais, nesse contexto, são impostos pela mera convenção, desencadeando assim uma série de pseudo-referências, desprovidas de sentido porque não nascem de uma construção ou de um significado, mas de uma imposição aleatória (ou não tão aleatórias quando se trata de imposições mercadológicas). Isto quer dizer que a própria referência é absurda porque não cumpre a função de guiar. A incapacidade para fazer distinções e estabelecer juízo de valor entre os objetos observados, gera um olhar sem potencial transformador. Além de improdutivo por não criar visão, ele é inerte, desarticulado e apático.

Na cidade de Gonçalves Tavares (2013), os personagens concentram-se em obsessões medíocres, desprovidos de visão. A cidade ao mesmo tempo tem efeito sobre os seus habitantes, mas é resultado de suas ações. A sua cidade é essencialmente labiríntica, de construção sem sentido com suas rótulas quadradas, placas redundantes, numerações absurdas, etc. A cidade labiríntica e absurda gera movimentos sem sentido, em que os caminhos não levam a lugar nenhum. O que ela comunica é desorientação. Só o que acontece nela é movimento e velocidade. Mas todos os itinerários são vazios porque sem referências.

Sem referenciais é impossível a compreensão da própria posição no espaço (do geográfico ao social). Nesse sentido, o que a cidade monstruosa impõe é a anulação do ser. O olhar apático confirma essa anulação, incapacitado para transformar e criar. É o olhar do indivíduo minimizado na “máquina de miniaturas”, na definição de cidade em Gonçalves Tavares (2013). O olhar apático é um olhar inconsciente e automatizado. Ao contrário da ilusão consciente criada pela pintura renascentista, que busca representar realisticamente o espaço e, para isso, gera a ilusão de realidade com as técnicas da perspectiva, o olhar apático toma suas ilusões pela realidade, desprovido de consciência. O olhar renascentista propositadamente criava a ilusão de realidade, enquanto o olhar pós-moderno está entregue à uma realidade ilusória, confundindo as relações de proporção entre as coisas e sem perspectiva.

Uma cidade existe na sua materialidade, mas também na série de discursos de diferentes naturezas, escritos ou orais, que ela gera a respeito de si. A cidade labiríntica de Gonçalves Tavares (2013) é uma representação literária de qualquer metrópole do século XXI. Ela não é nenhuma cidade e é todas as cidades. O espaço descrito pelo

autor é simbólico da condição contemporânea do indivíduo no espaço urbano. O tom absurdo e o aspecto simbólico da narrativa expressam ficcionalmente a (qualquer) cidade concreta real de um ponto de vista não realista, absurdo (mas um absurdo muito próximo do real na medida em que este nos é revelado como verdadeiramente absurdo). Para além das diferenças estéticas entre os diferentes textos literários sobre a cidade (sem mencionar os de gênero), há sempre uma distinção entre a cidade do discurso e a cidade concreta.

A cidade do discurso pode ser uma cidade literária (mas não necessariamente ficcional); ficcional (cidade criada pela ficção e para ficção, o que é diferente de dizer cidade imaginária); histórica (cidades que não existem mais, cidades que existem em momentos passados descritos pela historiografia, resquícios de construções passadas, etc); publicitária (a cidade que constrói uma imagem para venda, como a cidade do turismo ou a cidade dos governos); da memória (a cidade que existe na memória das pessoas, no seu discurso oral e que não necessariamente corresponde à cidade da historiografia); da impressão (a cidade presente que as pessoas descrevem, que pode ser inclusive uma cidade imaginária, quanto mais desapegada da imagem concreta da cidade for a impressão da pessoa); da cartografia, etc. A cidade concreta é a da materialidade que existe em determinada localização, com certas características arquitetônicas e de clima, com certo número de habitante, formas de transporte, disposição das ruas e sua cultura.

Cada cidade, a do discurso e a concreta, divide-se em uma multiplicidade de cidades que permutam entre si características comuns e também apresentam contradições uma em relação às outras. Por exemplo, a cidade concreta vivida por cada um e formulada mental ou discursivamente pode ser tão imaginária quanto a cidade ficcional que não corresponde a nenhuma cidade concreta e nasce da imaginação do escritor.

Mas a cidade ficcional também, tanto quando existe a partir de uma cidade concreta ou quando é inventada, diz muito da realidade. No entanto, os discursos e a concretude da cidade tendem a se afastar, nem a cidade literária realista pode corresponder por completo à cidade concreta. Paradoxalmente, os discursos, em seu afastamento, são capazes de revelar aspectos da cidade concreta de modo a transmitir intensamente a realidade da mesma. Isto porque os discursos sobre a cidade falam de e para uma sensibilidade relativa à cidade. Há, acima de todas, uma cidade “sensível” como denominam alguns autores (PESAVENTO, 2007), percebida por quem escreve e por quem lê as várias cidades, discursivas e concretas. A cidade sensível também é uma questão de ponto de vista, ela depende do olhar de quem a vê.

A multiplicidade de cidades que decorre da distinção entre cidades discursivas e concretas, no entanto, são sobreposições da mesma cidade. Toda cidade concreta possui camadas de si mesma, que tanto podem ser materiais, como o bairro novo que é construído sobre uma parte mais antiga, alterando o aspecto da cidade, como

podem ser discursivas. As cidades sensíveis também se sobrepõem e, por vezes, até escondem a cidade concreta. As cidades sensíveis são tão variadas quanto os pontos de vista que se lançam sobre a cidade concreta.

Cada cidade é várias cidades ao mesmo. O que o discurso não pode alcançar por completo é a multiplicidade da cidade. Entre as cidade de Ítalo Calvino (1990), há uma, a cidade de Zaíra, para a qual o narrador Marco Polo aponta a inutilidade da descrição. Nesse ponto do relato, o viajante reflete a respeito do que é feita uma cidade. Uma das coisa de que é feita a cidade presente é do seu passado, da memória e das recordações que a “dilatam”. Por isso, o discurso sobre uma cidade tal como ela é na sua atualidade precisaria conter o seu passado oculto.

Além da relação entre diferentes temporalidades de uma mesma cidade, Calvino (1990) chama atenção, através dos relatos de Marco Polo sobre as cidades do império do chefe mongol Kublai Khan, para a variação de pontos de vista possíveis na descrição de uma cidade. A cidade muda conforme o lugar de onde é vista, confirmando a ideia de várias cidades dentro de uma única cidade.

O discurso sobre a cidade só pode ser construído a partir de uma série de bifurcações descritivas geradas pelas diferenças do olhar. Se vista do mar, do ponto de vista do marinheiro, através da neblina, as formas da cidade de Despina se parecem com as corcovas de um camelo. Se vista do deserto, porém, do ponto de vista cameleiro, com seus arranha-céus, antenas, birutas e fumaça, ela se parece com um navio. Uma visão desértica e outra aquática: a mudança de ponto de vista pode gerar discursos opostos sobre a mesma cidade como num jogo de espelhos. Cada cidade, além de ser composta de várias cidades ao mesmo tempo, constitui-se de fragmentos de si mesma que mudam a visão do todo constantemente como num calidoscópio.

Descrever a cidade é, portanto, uma questão de posição do olhar no espaço e no tempo. O discurso precisa se abrir em sequências de bifurcações (ou mais aberturas) para comportar as oposições dos pontos de vista: dentro e fora, alto e baixo, claro e escuro, superfície e subterrâneo, perto e longe, esplendor e deterioração, justiça e injustiça, etc. As oposições decorrentes da diferença de posição no espaço acarretam diferenças de valores na apreciação da cidade, os quais se permutam continuamente sem a fixação exclusiva de nenhum deles.

Por isso, a cidade gera discursos contraditórios e ao mesmo tempo coerentes com a cidade concreta. Não se trata de discurso verdadeiro ou falso. Tudo o que se diz a respeito de uma cidade é ao mesmo tempo verdadeiro e não verdadeiro já que todo discurso a seu respeito só pode ser fragmentário. A cidade é ponto de vista. A cidade é feita das metamorfoses do olhar. A cidade é como uma narrativa em que não há sentido fixo porque é processo. Daí a impossibilidade da completa correspondência entre a cidade concreta e os discursos, ainda que estes sejam igualmente contraditórios e coerentes em relação a ela. Assim, ela torna-se inapreensível e, sendo inapreensível, torna-se mistério. Olhar a cidade é tentar decifrar o mistério.



Se a compreensão da cidade depende da posição do olhar, a sua decifração depende de quem olha. O olhar diz respeito tanto a uma posição no espaço geográfico quanto a um estado de espírito. O olhar é constituído de um fator externo e outro interno. O olhar é geografia combinada à emoção. As variações de ponto de vista não dependem exclusivamente da posição no espaço, mas são tão ou mais afetadas pelas mudanças de sensibilidade e humores do observador. A visão da cidade de Zembrude de Calvino (1990), por exemplo, é resultado direto, segundo o narrador, do humor de quem olha. Quem passa por ela em bons ânimos, “assobiando com o nariz empinado”, olha-a de cima e vê o que ela tem no alto, seus parapeitos e cortinas ao vento. Quem, no entanto, anda por ela tenso, com o “queixo no peito”, verá o que ela tem no nível do chão, seus córregos, fossas, etc.

Dessa forma, os valores de apreciação da cidade são determinados pela posição do olhar no espaço e no tempo, mas também pela sensibilidade do observador, ou seja, as virtudes e defeitos da cidade dependem da disposição e juízo de quem a olha. O discurso sobre a cidade revela talvez mais sobre o seu observador do que sobre a cidade em si. A cidade concreta gera, portanto, séries de atravessamentos discursivos que existem a partir do jogo de espelhamentos decorrentes da posição (no mundo) do observador. A cidade concreta dialoga com a órbita de outras cidade que são ela mesma e se compõem de oposições, cada uma se sobrepondo a outra infinitamente. Entre a série de espelhamentos que daí derivam, existe sempre o jogo entre a cidade concreta e suas idealidades. A cidade utópica, a desejada, é sempre a matriz não alcançada da cidade existente na sua concretude urbana.

Se a cidade utópica renascentista, ainda que em pequeníssima escala e apenas arquitetonicamente, saiu do papel para a realidade, a cidade utópica na pós-modernidade só pode existir no discurso e ainda assim apenas de modo relativo já que ela não pode ser completamente narrada. A cidade da utopia renascentista era narrada e aspirava à concretização e já era concretização inclusive na medida em que era, acima de tudo, crítica social. A utopia da literatura pós-moderna é discurso sobre uma cidade utópica que nem é a cidade narrada. Em Calvino (1990), a cidade narrada imagina uma cidade utópica, assim a Bersabéia terrena crê numa Bersabéia celeste e a cinzenta Fedora olha para as cidades ideais dentro das esferas, para uma Fedora azul que poderia ter sido se não fosse o que é. A cidade utópica está no discurso dentro do discurso sobre a cidade, reduzida a mais um compartimento das camadas da cidade concreta.

A cidade desejada tende a ser inexistente ou ilusória. O que sobra da utopia são os escombros da desilusão quando a cidade tem o poder de escravizar os desejos, como na Anastácia de Calvino. Mas não são apenas as ruínas do ideal que sobram na cidade concreta. Uma coisa se sobrepõe a todas as suas camadas: o lixo. Todos os dias os restos da cidade de ontem se acumulam sobre as calçadas. Além dos vários discursos sobre si mesma, uma cidade gera muitos sacos plásticos de lixo e uma de suas maiores preocupações deve ser o que fazer com eles.

A cultura do consumo acelera o processo de perda da utilidade dos objetos, gerando grandes quantidades de detritos. O lixo está presente na cidade de Calvino (1990) e na de Gonçalves Tavares (2013), onde ele é o elemento mais durável. O lixo não é somente o oposto da utopia, ele é resultado de uma nova utopia, a do mercado, em que a própria identidade é matéria de reciclagem. As marcas da identidade são construídas pelos bens de consumo. Nesse sentido, as transformações do *self* são também a origem dos detritos. A própria identidade vira lixo rapidamente, substituída pelas novas versões do si mesmo.

Além de tudo aquilo que uma cidade produz, a sua maior produção pode ser creditada a tudo que ela joga fora para substituir por novidades, numa roda em permanente giro em que “quanto mais expele, mais acumula”, como na Leônia de Calvino (1990). Nisso todas as diferentes cidades são iguais. Elas tendem a se igualar também no seus espaços desprovidos de singularidades pela impessoalidade do não-lugar como aeroportos e *shopping centers*.

Ao mesmo tempo o próprio olhar tende a igualar as cidades, apesar de suas diferenças. Se os juízos atribuídos a uma cidade dependem da posição do olhar no espaço e no tempo e também de uma sensibilidade, estão ainda relacionados às estratégias comparativas do observador, que são ligadas às relações racionais e afetivas que ele mantém com ela. Quanto ao critério comparação, o olhar nunca olha uma única cidade, mas olha aquela cidade observada mais todas as outras com as quais a compara. Quanto ao critério relação, ela pode partir da posição do habitante ou do viajante; do nativo ou do forasteiro.

Essa diferença de permanência do olhar sobre a cidade, que nasce da diferença de relação, não invalida nenhum ponto de vista. O nativo não enxerga mais a cidade do que o forasteiro, mas olha de uma relação diferente. A diferença engloba uma relação afetiva também diferente, determinada por impressões da cidade e pela memória. É em função desse fator determinante do olhar que ele pode tanto distinguir como também igualar as cidades. O olhar forasteiro ou viajante pode, por exemplo, reencontrar aspectos da própria cidade nas outras cidades. Assim, a cidade estranha contém algo da cidade familiar. Por isso, todas as cidades descritas por Marco Polo são sempre Veneza. As outras cidade existem na comparação com a sua cidade.

Em cada época os modos do olhar tendem a se diversificar em olhares variados, que se completam, mas também se opõe uns aos outros. O olhar de cada momento não é certamente algo homogêneo, mas frequentemente apresenta aspectos predominantes. Constituído a partir de fatores diferentes, o olhar de cada época pode enfatizar alguns destes fatores em detrimento dos demais, mas não exclui nenhum. O olhar é definido pelos princípios de (1) distância/perspectiva, (2) poder, (3) tempo, (4) velocidade, (5) estabilidade, (6) motivação/emoção, (7) congruência, (8) juízo, (9) comparação e (10) relação. Como o olhar, a cidade também se transforma e muda mais intensamente em certos momentos do que em outros. Nessa relação, o

olhar observa o mundo a partir da cidade e também se lança sobre a(s) cidade(s), (1) concreta, (2) discursiva, (3) sensível. O olhar sobre a cidade gera discursos sobre a cidade. Sendo impossível apreender a cidade na sua totalidade, os discursos são fragmentários como o olhar.

Na cidade concreta está a sombra da ideal (seja ela discursiva ou sensível). Sobre a cidade concreta paira a aura da cidade sonhada, existente como referência mítica no discurso sobre a cidade. A cidade ideal, diferente da concreta, distante até, pairando apenas como uma reminiscência do que nunca existiu, muitas vezes persiste no discurso que a cidade produz a respeito de si mesma e nos olhares que a observam, de dentro ou de fora. O olhar, assim como o discurso, sobre a cidade também é uma distorção da cidade concreta, para a virtude ou para o defeito. Uma distorção nascida do sonho da cidade ideal, que nunca ou raramente se concretiza porque a cidade concreta existe como defasagem desta.

O olhar é composto de uma parte concreta e outra ideal da cidade, misturando as duas numa imagem discursiva única que é, no entanto, multifacetada, fragmentária e inconstante. O discurso muda como a própria cidade muda também. Mas o discurso muda porque nasce antes dos estados de espírito do observador do que da observação em si, pois o olhar depende dos fatores motivação/emoção e juízo. A cidade, no discurso, é resultado da sensibilidade do olhar. Ela não pode ser apenas concretude porque a emoção atravessa as imagens que se constroem discursivamente sobre a cidade concreta. A cidade do discurso é um fantasma da cidade concreta.

A cidade fantasma combina elementos da cidade concreta com os da cidade sensível, que pode ser uma cidade ideal, mas é ainda outra cidade, uma cuja imagem não é comandada exclusivamente pela razão. A cidade concreta e também a ideal são produtos da razão e da ação, mas a cidade fantasma nasce do sonho da cidade (do sonho que se vive na cidade). A cidade fantasma é produto dos delírios cotidianos que são tomados por realidade. Porém, a cidade fantasma não é irreal. Ela existe na vivência e na percepção do seu observador. A cidade fantasma é paradoxalmente viva. A mais viva de todas, talvez. Ela é a cidade que cada um vê e vive. A cidade fantasma tem sua existência atrelada às relações afetivas que o sujeito estabelece com todos os seu aspectos que lhe são perceptíveis e com os outros que nela também vivem e que carregam dentro de si outras cidades fantasmas da mesma cidade.

A cidade concreta e a cidade ideal do planejamento e planos urbanos são construções racionais que se pretendem lógicas, possíveis, úteis, práticas, talvez justas, etc. O curioso da cidade fantasma é que ela é confundida com a cidade concreta e muitas vezes, dependendo da relação do habitante com sua cidade, tem traços de cidade ideal (ou o contrário, é uma cidade infernal). O habitante vive a cidade fantasma como se esta fosse a cidade concreta. Ele vive a realidade (mais real) da ilusão. Pelo fato de ser a cidade fantasma constantemente atravessada pelos estados emocionais do habitante ela muda a todo momento. Ela muda porque o olhar muda,

é produto da realidade do olhar e não de uma realidade urbana. A realidade do olhar é mais real do que a realidade da cidade, dada, por exemplo, pelos dados e índices concretos de mortalidade, natalidade, trânsito, economia, etc. O que faz o olhar é a experiência cotidiana da cidade e esta se faz numa cidade fantasma.

A cidade ideal, por outro lado, é aquela que decorre de planejamentos, planos, projetos irrealizados, realizados parcialmente ou realizados mas transformados pela cidade concreta. A cidade ideal é feita de pensamento sobre a cidade enquanto a cidade concreta é feita da ação sobre e na cidade. Mas a cidade ideal também é feita de imaginação e de erros de percepção do observador. A cidade ideal tem seu discurso também e este muitas vezes permeia o discurso da cidade fantasma. Muitas vezes o discurso da cidade ideal pode ser mais eficaz em termos de imaginário do que a concretude da cidade. Muitas cidades vivem do discurso da sua cidade ideal e não da cidade concreta.

Nesse caso, a cidade fantasma tenderia a se alimentar mais da cidade ideal do que da concreta. Mas terá sempre fragmentos de cidade concreta como motor para suas construções fantasmáticas. A fragmentação inevitável não só presente no discurso sobre a cidade, mas na apreensão da mesma também contribui para a construção da cidade fantasma. Os fragmentos colocados em relevo pela percepção tendem a apagar os demais fragmentos possíveis da cidade, tornando-a fantasmagórica. A seleção do olhar transforma a cidade. Ela é transformada pelo olho a todo momento e a imagem resultante será sempre outra, até mesmo contraditória em relação às suas interpretações anteriores.

A cidade é calidoscópio do olho. Ela é calidoscópica pelo simples fato de que o olho seleciona fisicamente imagens, mas também porque o olhar não é apenas um ato mas um processo que envolve a participação do aspecto emocional. O olhar sonha, confunde, descobre e reinventa (não apenas vê num sentido estrito). Olhar é perceber com a sensibilidade, além do raciocínio. Como o olhar reinventa, olhar é, muitas vezes, entender desentendendo: entender a cidade, por exemplo, através da cidade fantasma, desvirtuando a cidade concreta. O olhar é um entendimento construído com a razão e a emoção. A cidade fantasma poderá ser uma cidade idealizada, temida, detestada ou amada, mas será sempre uma construção do imaginário contido no olhar.

DUTRA, I. The city and sight. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.163-181, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *The essay approach the relationship between the city and the sight at the different historical moments of the XVI, XIX and XXI centuries. From the characteristics of the look in and about the city, the text sets out principles defining the sight and a brief typology of the city, based on the analysis of relevant literary texts in each epoch concerning the proposed theme.*

- **KEYWORDS:** *City. Sight. Utopia. Flâneur. Posmodernity.*

## Referências

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tadeu Tomaz. São Paulo: Autêntica, 2010.

BAUMAN, Z. **Vida líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPANELLA, T. **A cidade do sol**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Ed., 2004.

HAGEN, R.-M. R. **Pieter Bruegel, o velho: camponeses, loucos e demônios**. Tradução de Lucília Filipe. Colônia: Taschen, 2004.

MALLARMÉ, S. **Oeuvre complètes**. Paris: Gallimard, 1998. (Collection Bibliothèque de la Pléiade, 65).

MORE, T. **Utopia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 1997.

PESAVENTO, S. J. I. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.27. n.53. p.11-23, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a02v5327.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2015.

POE, E. A. **O homem da multidão**. Tradução de Dorothée de Bruchard (português), Charles Baudelaire (francês). Edição Trilíngüe. Porto Alegre: Paraula, 1993.

SOUSA, Cruz e. **Faróis**. Edição fac-similar, 1900. São Paulo: Ateliê, 1998.

TAVARES, G. M. **Matteo perdeu o emprego**. Rio de Janeiro: Foz, 2013.



# LA PAMPA: FÁBRICA DE FORTUNAS Y MUERTE: LA GEOGRAFÍA DE LA MUERTE EN EL LIBRO NORTE GRANDE, DE ANDRÉS SABELLA\*

Miguel MANSILLA\*\*

- **RESUMEN:** El libro Norte Grande es vínculo elocuente entre Naturaleza-Trabajo- Sociedad. Aunque la sociedad es una fantasmagoría opresora y excluyente. El autor se preocupa de describir con fluidez la relación entre naturaleza y trabajo, las cuales generan un conflicto identitario. Por un lado Pampa y el pampino, por otro lado está el obrero y la fábrica. A simple vista la obra se ve como un determinismo telúrico, pero en realidad es una apología al roto pampino (obrero minero). Destaca la capacidad que tiene el hombre, de luchar hasta la muerte, frente a las adversidades de la naturaleza y de la sociedad. Es un conflicto en el que el pampino está sólo: sin Dios y sin Estado. Pero el obrero pone a disposición sus dos grande recursos: su cuerpo y su espíritu; su hombro y su corazón y su picota y su fe. Esta obra es una verdadera cartografía de la vida y muerte del pampino en el desierto del Norte Grande.
- **PALABRAS CLAVE:** Desierto. Pampa. Pampino. Roto. Muerte. Fábrica.

## Introducción

La literatura tiene interés para las ciencias porque es un producto social, pero también porque se reflexiona sobre un contexto social y geográfico en particular, con cierta problemática específica, que puede pensarse como un problema sociológico y/o geográfico relevante<sup>1</sup>. Desde una visión sociológica nos hemos propuesto como

---

\* Agradezco a la Vicerrectoría de Investigación, Innovación y Postgrado de la Universidad Arturo Prat por el financiamiento a un Congreso Internacional, que dio como resultado este artículo.

\*\* Universidad de Arturo Prat. Instituto de Estudios Internacionales (INTE). Iquique - Chile. mansilla.miguel@gmail.com.

<sup>1</sup> Dado el espacio de esta trabajo no podemos hacer una introducción del significado e importancia que adquiere la Sociología de la Novela, pero se puede revisar autores como: Georg Lukács (1966); Lucien Goldmann (1971); Robert Escarpit (1965); Karl Marx y Frederick Engels (1968); Theodor Adorno (1962); Erich Auerbach (1975); Mijail Bajtin (1977, 1978); Edmond Cross (1986); Juan Ignacio Ferreras (1980); René Girard (1985); Pierre Bourdieu (1989/1990); Jorge Riezu (1993).

Artigo recebido em 31/10/2014 e aprovado em 25/11/2014.

objetivo en este artículo en hacer un análisis del vínculo de la muerte con la geografía en el libro *Norte Grande* de Andrés Sabella publicado en el año 1944. Una novela monumental de donde se puede extraer un sinnúmero de temáticas. Entre todas ellas nos motiva la geografía de la muerte. Frente a ello nos hemos propuesto como objetivo conocer las representaciones que elabora Sabella al vincular espacio y muerte. La idea es interpretar las descripciones de estos espacios vinculados a la muerte; cómo los pampinos enfrentan estos espacios mortales y mortíferos.

De todos los escritos de Andrés Sabella, *Norte Grande*<sup>2</sup> es una de sus obras que ha sido más elogiada. Es una “[...] novela que corporiza e ilumina el drama de una geografía implacable y voraz, pero tentadora y pasional” (YANKAS, 1963, p.37). Lastra (1989, p.12) dice que “[...] la importancia de este libro es que el escritor conoce en plenitud todos los bordes de aquellos seres cuyas vidas han estado marcadas, muchas veces, por el trabajo duro y mal remunerado, y además por el infortunio”. Se destacan aspectos topográficos, bélicos y hostiles (BLANCO, 1989). La grandeza de la novela *Norte Grande* es que permitió darle un nombre a la macro zona norte y a la imagen del desierto que “[...] impactó a jóvenes del sur que viajaron a visitar este norte acariciado por la soledad de sus desiertos” (MONTERREY, 2004, p.9). Por ello, la obra de Sabella es considerada como un clásico en la literatura chilena. Por otro lado, José González, quien conoce bien los trabajos y la persona de Sabella, destaca que “*Norte Grande* es una forma nueva de novela, que rescata el valor testimonial; la novela se sitúa en la tensión Naturaleza v/s Humanización, donde es posible visualizar la pampa desde la tridimensionalidad de lo genésico, de la dialéctica y de la simbólica” (GONZÁLEZ, J., 2002, p.55). La obra de Andrés Sabella significa

[...] un conocimiento del obrero salitrero, su causa por los “otros” no considerados por la sociedad, que lo condujo a romper determinados estereotipos en nuestra literatura; haciendo un esfuerzo, por comprender la formación humana del obrero pampino, como sujeto social admirable. (GONZÁLEZ, J., 2003, p.38)<sup>3</sup>.

A pesar de todos los elogios que reciben los escritos de Sabella, y en particular su novela monumental, *Norte Grande* (SABELLA, 1997), no existe estudios o interpretaciones de uno de los temas más importantes de la obra: la muerte y su vínculo con el espacio o la geografía de la muerte. La muerte es un tema recurrente en los literatos de la llamada Generación del 38: María Luisa Bombal, Volodia

---

<sup>2</sup> Cf. Milton Rossel (1947); Mario Bahamondes (1960); Mauricio Ostría (1962); José Isaacson (1963); Gómez, (1988). Sin embargo para ver los distintos autores que han realizado un abordaje de la obra de André Sabella se recomienda ver a: Mauricio Ostría (1972) y J. González (2007).

<sup>3</sup> Encontramos otros trabajos donde González hace referencia a la obra de Sabella. Cf. J. González (1998, 2007, 2009).



Teitelboim, Nicomedes Guzmán o Andrés Sabella. En Chile encontramos varios autores<sup>4</sup> que trabajan el vínculo de la poesía con la muerte. No obstante son pocos los trabajos que analizan el vínculo entre la novela chilena y la muerte, por un lado y por otro, la muerte y el espacio. Entre ellos encontramos a Katia Lizana (1994), quien hace un minucioso análisis de la novela “La amortajada”, de M. Luisa Bombal, que se desenvuelve en torno a una serie de momentos y retazos de la vida de la protagonista, los cuales se presentan como recuerdos enunciados por ella misma, muerta, amortajada, en el momento de su propio velatorio, una visión trágica de la vida de la protagonista, que se fue conformando por la soledad, la incomunicación, y el silencio.

### **La geografía de la muerte en Norte Grande (1997).**

Andrés Sabella hace una sombría descripción de la Pampa, como tierra de muerte y miseria y su libro es una elegía al Pampino. Por esta razón, hemos estimado pertinente referirnos separadamente a cada uno de los aspectos en los que vincula muerte y espacio: La pampa: lugar de muerte; el desierto: una prórroga de la muerte; Norte Grande: empuñadura de la muerte; el desierto: arenas de matanzas; la fábrica pampina: un lugar donde se muere trabajando; la Pampa: la muerte fértil y lúdica; y Norte Grande: la conciencia de la muerte.

### **La pampa: lugar de muerte**

“La pampa abierta [...] no es posible que nada se esconda a los ojos de la muerte [...] La tierra es seca. Un gris de olvido se escapa de las grietas. Y el desierto se queda plano, liso, macabro [...]” (SABELLA, 1997, p.17). Es una visión panóptica de la muerte, donde es imaginada como una presencia ubicua, imponderable e inexorable. Hay una confabulación entre desierto y muerte que resulta macabra, diabólica, horrorosa.

La muerte, como entidad omnipresente, se manifiesta no sólo en el yermo, sino en la máxima expresión de éste: las piedras: “[...] piedras: semillas del horror. Piedras para que la muerte marque su camino. Piedras que la sangre pinta, como terribles manzanas de una Hespérides muerta” (SABELLA, 1997, p.18). En el día, la muerte acecha a través del sol, y en la noche, en el frío: el ocaso es sólo una ilusión, como muchos aspectos del desierto.

---

<sup>4</sup> Cf. Gilberto Triviños y Pedro Aldunate (2006); Javier Campos (1987); Carlos Belli (1989); Enrique Lihn (1989); Oscar Galindo e Oscar (2000); Gilberto Triviño (2007); Cristhian Espinoza (2000); Gilberto Triviños (1993).

Sabella destaca un fenómeno que se da en los cementerios oficiales y/o improvisados de la pampa, donde los cuerpos son sepultados y, con el pasar de los años, el viento va removiendo la arena que cubría esos cuerpos. Entonces, el sol y el calor van quemando y blanqueando los huesos: “[...] en la Pampa, la muerte es una cosa blanca y sin olor. Los cementerios pampinos la retienen... Los muertos en la pampa ‘no mueren’: aquí, la muerte no es disolverse... los cadáveres permanecen intactos [...]” (SABELLA, 1997, p.163). Una vez que la muerte se ha apoderado de la vida, aparentemente pierde su horrenda presencia.

La presencia de huesos blancos, sin saber si es de humanos o animales, mientras se camina por el desierto, hace que, a pesar de la pureza cadavérica, la muerte se presente como más impetuosa:

Y en los cementerios de la pampa, los muertos enteros, como vestidos para una tertulia feroz, comprenden que doloroso es no descansar en la difuminación de la carne. Su pelo crece, sus uñas... una hoja de árbol, las orejas escuchan... los ojos sufren con la visión de un solo horizonte, y la boca... no pronunciará más palabras [...]. (SABELLA, 1997, p.163).

Sabella, al igual que un experto en tanatopraxia, habla de la lividez y rigidez cadavérica a la que están sujetos los cuerpos sin vida, sobre todo en el desierto donde, aunque el sentido de la muerte es descansar, aún en su muerte el cadáver no descansa, tanto por el proceso de lividez como por el tronar permanente del sistema fabril del salitre. “En el desierto no cabe el olvido... los muertos cobrarán su cuota de amor y saldrán secos, íntegros, con la elocuencia tremenda de la conciencia, a recordar a los vivos que ellos reposan allí no más... viviendo el verdadero exilio del cielo [...]” (SABELLA, 1997, p.163). Es decir que no sólo el viento, sino también los estruendos hacen que los cadáveres se destapen, y la muerte se constituye una vez más en una conciencia ubicua que, al igual que en el Medioevo, es como un “recuerda que vas a morir”.

Pero ¿qué hechiza a los hombres para que caminen una y otra vez por los senderos de la muerte? Son las riquezas que el desierto aguarda en sus fauces, como dragón que protege una princesa. Alguna vez fueron la plata, el guano; ahora es el salitre.

La pampa fue una fábrica de fortunas y de muertes. La pampa, ¿es un veneno sin ‘contra’? Lentamente, cae, gota a gota, en sus criaturas indefensas. Y la muerte la concede [...]. De este modo, se explican las mayores crueldades. De ahí surgió el viejo pampino, el que se crió en medio de la boca de la muerte [...]. (SABELLA, 1997, p.164, p.168).

Pero la fortuna no es para todos. Para Sabella, la Pampa tiene ese extremo abismal: es una fábrica de fortunas para los patrones y una fábrica de muertes para los obreros.

Un elixir de vida, una fuente de juventud para los patrones y un veneno, un ungüento de muerte para los obreros. En esta geografía mortuoria nace el carácter del pampino, hombres y mujeres que conviven con la muerte.

## **El desierto: una prórroga de la muerte**

El agua en el desierto, aunque suene como una perogrullada decirlo, es un tesoro. Las piedras, como signos visibles de la muerte, brillan como el agua rememorando al aventurero:

[...] el hada de los gestos que enrojecen a la muerte, el espíritu de las piedras que enardece los labios y los vuelve dos miserables alas de blasfemias. Camina casi como un espanto, alzándose del suelo, a ras de las bocas de los moribundos...es el ángel maldito que talla urnas de fuego en las gargantas [...]. (SABELLA, 1997, p.329).

El explorador insoslayablemente tenía que cruzar aquel desierto ardiente donde el calor puede llegar a los 50°, más el calor de la arena y con el fantasma de la sed acompañándolo sin tregua.

Continúa relatando Sabella (1997, p.33): “[...] última sombra sobre los agónicos, dueña de la mirada final de los perdidos en la inmutable candencia de la arena, ladrona de la postrera gota de agua de los cateadores desesperados, lápida flotante. ¡Oh, negación de los sueños grandes, escultora de caras que la muerte reserva para flores de manicomio [...]”. Como señala José González (2009, p.98) “[...] la desolación se transmite en términos contradictorios: la severidad del calor que imposibilita la existencia de hierba y agua se acomoda con el rigor del frío que asola al desierto. La oscilación térmica inhibe al hombre”. Por ello, la expresión más terrible del asalto de la muerte es la sed: “...¡Oh, sed, sed del desierto, sed más terrible que quedarse ciego, sed que sólo es comparable a una tormenta de flechas en el cenit de la cabeza! ¡Molino del infierno; aguja, ardiendo en las entrañas; pequeña palabra sin límite! ¡sed!”. La sed, “ángel maldito” hace de los pirquineros verdaderos espantos, moribundos, agónicos. La sed es como una lápida flotante, una escultora de caras de la muerte, una reina de vientres secos, un molino del infierno (SABELLA, 1997, p.33).

Una vez que la sed se apodera de los cuerpos, el agua se torna una fortuna incalculable; más importante que el salitre, que podía salvar a la familia de la miseria, el agua salvaba la vida: “[...] viejos mineros pedían prórroga a la muerte...piernas que se habían endurecidos en jornadas agobiadoras; labios donde la sed podía morir sin respuestas [...]” (SABELLA, 1997, p.34-35). Cuando uno ve a los viejos mineros a los que se refiere Sabella, es como preguntarse ¿por qué algunos mineros llegaban a la vejez? O más bien, ¿por qué algunos mineros lograban durar tanto tiempo en

condiciones tan aciagas? Sabella responde: es porque han hecho un pacto con la muerte, al menos para alcanzar la ilusión de encontrar un buen caliche, antes que la muerte los sorprenda con la sed. Baldomero Lillo (2008, p.634) señala al respecto: “[...] es muy frecuente encontrar en la pampa compatriotas nuestros que representan cincuenta años de edad y no tienen, sino treinta”.

Y, a pesar de lo avezado que fuera un minero, podía perderse en el desierto. “Los hombres no le temían a la sed y portaban una botellita de agua para ahogar a la muerte [...] y existía fuera de estas enemistades, la tremenda posibilidad del extravío. No valían, entonces, ni la brújula ni la intuición” (SABELLA, 1997, p.52). La sed es una asesina a la que los mineros no le tenían miedo, y la enfrentaban con pequeñas cantidades de agua, pero si se perdían, estaba la mínima posibilidad de encontrar agua; esto lleva a la deshidratación y de allí a la polidipsia: la sed desértica se constituye en un círculo de muerte: “La pampa se trocaba, negra y dura, en un dédalo desnudo donde la confesión provenía de su misma horrible monotonía [...] la muerte mostraba sus dientes amarillentos, escondida y repartida debajo de las piedras” (SABELLA, 1997, p.53). Entonces el desierto se vuelve un extenso, plan e imponderable espacio ardiendo. Era entonces cuando la muerte mostraba su rostro, sus dientes para morder y matar pausadamente.

## Norte Grande: empuñadura de la muerte

En Norte Grande también encontramos una concepción clara de la geografía de Chile, pero específicamente del desierto: “Si Chile es una espada...Hacia el norte [...] la patria se torna seca y grave. Ha perdido la risa vegetal [...] Allí en las salitreras pródigas, el roto es más que una canción, sus músculos compiten con las “costras” calicheras [...]” (SABELLA, 1997, p.61). Sabella recurre a una célebre frase de Alonso de Góngora Marmolejo (apud GÓNGORA, 2003, p.63) quien comparó a Chile con “una vaina de una espada”. Para Sabella (1997), el desierto es espejismo grave, seco, sin vegetación, grisáceo y solitario. No obstante este realce de la adversidad del paisaje, encontramos una gran admiración por el roto chileno, al igual que otros autores de su generación, como Nicomedes Guzmán (1957, p.133), quien dice que “[...] el “roto pampino” era un habitante del infierno, el que trabajaba en la hoguera voraz producida por el sol y la temperatura de los “cachuchos”; el hombre que descostraba a puro brazo, manejando machos de acero de veinticinco libras o grandes palas, en jornadas de diez horas.”

Sabella (1997, p.61) continua diciendo: “Es preciso vencer a una naturaleza agria, y el viento y el sol parecen enemigos del hombre, que ‘picota’ al hombro y fe en el corazón, se dispone a vencer a esa como casa del demonio. En ese ambiente agresivo palpita, además, el cálculo burgués [...]”. En Sabella encontramos lo que

Acereda (2001, p.10) dijera de Quiroga: es “[...] una especie de determinismo telúrico, por el que el hombre se configura a imagen del ámbito geográfico que habita. La geografía aparece como caótica, monumental, inabarcable. En esa lucha, la naturaleza, casi siempre es vencedora y ahí surge la tragedia”. Los habitantes de estos lugares inhóspitos están marcados por la fatalidad y la muerte violenta: “[...] ríos de sangre correrían por estos mundos de sacrificios y de leyenda [...]; la sed y la muerte se cruzaron para oponer la equis de la desesperación a los chilenos; pero, éstos no dieron su brazo a torcer y la engrandecieron con sus vidas [...]” (SABELLA, 1997, p.62). Pero la muerte no es sólo determinismo fatídico, es también vida: da vida al heroísmo trágico, al Mesías derrotado, pues los obreros pampinos vivieron luchando por una utopía: el salitre para Chile, sea en la Guerra del Pacífico, en el sustento para la familia o en el sacrificio por la justicia con el obrero.

### **El desierto: arenas de matanzas.**

En Norte Grande, a pesar de lo terrible de la muerte, ella no aparece como lo horroroso ni como lo negro, característico de las creencias medievales europeas. Más aparece como una entidad purificadora y depuradora:

[...] la pampa está llena de huesos calcinados y de calaveras que hacen más blanco el reflejo de la luna. Ha sido la universidad de la hombría. ¡Cuántos muertos nutren al desierto de su amarilla soledad! Los cateadores febriles, los soldados del “79”, los reventados por la sed, los siervos de la miseria que lo medían con pasos de locura, los asesinados con la complicidad del silencio [...]. (SABELLA, 1997, p.107).

La pampa salitrera es representada como un cementerio. Se podría metaforizar como valle de muertos o valle de huesos blancos. El desierto es la universidad de la hombría, la travesía de la hombría, el rito del paso de la infancia a la masculinidad. ¿Qué es la hombría en este contexto? Los hombres debían prepararse para la vida dura, dolorosa y sufriente bajo las condiciones adversas de la faena salitrera con sus distintos tipos de trabajadores; el hambre, el calor, el frío, las enfermedades y el alcohol hacían mella en la vida de los hombres de la pampa (GONZÁLEZ, J.; 2002; LILLO, 2008). Otro aspecto que resalta son los asaltos en los caminos (“los asesinados con la complicidad del silencio”) que terminaban en muerte y con el cadáver tirado, sin que ningún familiar lo reclame, porque la gran mayoría de los trabajadores era foráneos.

En este dilema de hacerse hombre o morir en el intento, el desierto aparece como la necrópolis de distintos acontecimientos: “[...] la huelga de Tarapacá, en 1890; baleo de Antofagasta, en 1906; sangramiento de San Gregorio, en 1921; y masacres de Coruña, en 1925” (SABELLA, 1997, p.107). Sabella enumera las

distintas matanzas que ha habido en el desierto, pero al final también evoca otras muertes que son más invisibles y que han quedado en el olvido: las muertes miserables que ocurrían con frecuencia entre los trabajadores como la gran huelga de 1890. Esta huelga, la primera huelga general de América Latina, abarcó a miles de trabajadores que por primera vez en la historia latinoamericana lograron coordinar un movimiento huelguístico de alcance internacional. La “huelga grande” de 1890 marcó -de manera sangrienta- la entrada en la escena social de la moderna clase obrera, en vías de formación en las explotaciones mineras, los puertos y la industria fabril (VITALES, 2000; GREZ, 1997).

El baleo de Antofagasta se refiere a “[...] la matanza de la Plaza Colón de 1906. El pretexto fue reprimir a los obreros del salitre, portuarios y ferroviarios que estaban en huelga. El Ejército y la Armada hicieron la represión junto con una ‘guardia blanca’ o núcleos derechistas de carácter paramilitar” (VITALES, 2000, p.34).

La Matanza de San Gregorio “[...] ocurrió el 3 de febrero de 1921...donde el teniente Argandaña ordenó disparar: confusión, gritos y sangre es el resultado de la tragedia, con 65 obreros muertos y 34 heridos, de los que tres murieron antes de llegar a Antofagasta [...]” (RECABARREN 2003, p.62). Es un acontecimiento macabro poco conocido por la historiografía escolar, pero bastante conocida en el Norte de Chile, con la plétora de matanzas. Por ello no ha quedado ausente de la memoria novelística del Norte: “[...] la noche de San Gregorio, fue como una losa funeraria; noche atroz, con olor a sangre y a muerto. Las estrellas se reflejan en los charcos de sangre. Enseguida, vino la revancha: carabinas frescas amanecieron en San Gregorio [...]” (SABELLA, 1997, p.121). La matanza de San Gregorio, marcó la evocación de Sabella, más que cualquier otra matanza, no sólo porque sucedió en las salitreras de Antofagasta, ciudad del autor, sino también porque los efectos de aquella noche fúnebre aún estaban en boca de los testimonios vivos en tiempos del autor.

Aparecen recurrentes expresiones como: “losa funeraria”, “noche atroz” y “[...] olor a sangre y a muerto”.

A culatazos respondieron los soldados...Se encerró a los hombres en una bodega y en la puerta se acostaron dos ametralladoras, como dos perros furiosos...Algunos moribundos creyeron que la muerte brotaba de la punta de un zapato de soldado...amarrados con alambres fueron traídos los obreros al sobresaltado Antofagasta [...]. (SABELLA, 1997, p.121).

Aparecen referencias sobre la responsabilidad de la policía en el asesinato de obreros: “a culatazos ayudaban a la muerte”, “como dos perros furiosos” o “la muerte brotaba de la punta de un zapato de soldado”. No obstante también estaba la indiferencia de la ciudad cuando expresa “muchos obreros morían despreciados”, no sólo por el estigma que pesa sobre ellos, sino también porque la gran mayoría de los trabajadores y su familia no eran de la ciudad. No es el poder de la muerte lo que

asombra a Sabella, sino la indiferencia de los guardianes del orden, que ante el miedo del caos se constituyen en administradores del la muerte, fieles representantes del Estado. “[...] la Guardia Blanca vengaba a su clase en las llegadas de los heridos. ¡Era una sobriedad siniestra!... el doctor Gregorio Carranza curó a los obreros. La ciudad presentaba una faz lúgubre. Muchos obreros morían despreciados” (SABELLA, 1997, p.121).

En la desesperanza de la muerte, en Norte Grande aparece la idea de que la muerte no es absurda, sino que tantas muertes deben tener un sentido, un final esperado:

[...] los obreros no lloraron a los muertos.. ¡Un día, dormirán, en el corazón de los niños felices, todas las víctimas de la lucha social! ¡Un día, los muertos del pan sonreirán con las cabezas llenas de flores rojas! ¡Un día, cada muerto de nuestro San Gregorio cantará junto a los hombres que devolverán a la vida su dignidad y luminosa! (SABELLA, 1997, p.122).

No hubo funeral ni duelo, como en todas las matanzas; los asesinados fueron enterrados en fosas comunes, narra: “los obreros no lloraron a sus muertos”. Se aprecia un esperanza milenial, cuando expresa que “un día el corazón de los niños serán felices”, obviamente se refiere a los niños, hijo de los obreros; “un día los muertos del pan sonreirán con la cabeza llenas de flores rojas”. ¿Los muertos sonreirán? Se refiere a su sacrificio y memoria. La muerte no será algo absurdo ni fútil, sino que habrá valido la pena: no sólo lograrán sus derechos, que en tiempos de Sabella no se lograban íntegramente, sino que los obreros serán dignificados. Por ello se destaca que “un día cada muerto cantará” y “se devolverá a la vida su dignidad y luminosidad”. Los obreros serán considerados personas y seres humanos: trabajarán, vivirán, mantendrán su familia y morirán dignamente.

Se destaca la Matanza de la Coruña

[...] ocurrida en la pampa de Tarapacá en la primera semana de junio de 1925, que se desencadenó, en definitiva, por la agudización del conflicto social en el Norte Grande, que radicalizó a un determinado segmento de la FOCH y del PC regional [...] la clase dominante aprovechó la coyuntura generada en Tarapacá para consolidar la disciplina no solo del proletariado pampino, sino que también de la clase trabajadora a nivel nacional. (ÁLVAREZ VALLEJOS, 2010, p.12).

“La Oficina la Coruña muestra sus labios hinchados de blasfemias y lamentos... masculla la viejecita. Y sus pasos se encaminan veloces, sobre un montón de cadáveres... La viejecita llega a donde la muerte guarda quince sacos de provisiones [...]” (SABELLA, 1997, p.133). Nuevamente aparece la descripción de la masacre de Coruña. Se muestra la muerte como la viejecita, la Parca, que recorre los cadáveres

para cerrar sus ojos. Estas víctimas no son sólo “muertos de hambre”, sino también “muertos de justicia”. “Cuando todos los muertos de hambre y justicia comiencen su marcha solidaria con los vivos que decidirán el nuevo gusto de la vida. Dos manos arrugadas y maternales cierran los párpados de los muertos en esta masacre [...]” (SABELLA, 1997, p.133). Estos obreros nacieron para eso, para morir de una u otra forma; si no los mata el hambre, los mata la injusticia. Sin embargo, aparece en el mismo relato la esperanza: el sacrificio, las víctimas y los mártires no serán en vano: vendrá “un nuevo gusto por la vida”, el lamento se transformará en alegría. Hay un dejo de profeta veterotestamentario en Sabella, una nostalgia milenaria. Pero mientras tanto, la Parca se muestra como alivio y descanso. Así, la muerte es más compasiva con los obreros, que los policías, el patrón o el Estado: el triunvirato de la muerte. “Los muertos reposan tranquilos: para descansar sin sobresaltos, esperaban la visita de esta aya de la sombra...Y la muerte se aliviana y penetra por la boca agónica...y les gotea una carcoma de muerte” (SABELLA, 1997, p.139). El sentido de la muerte no tiene una connotación religiosa, sino secular. El sentido del absurdo de la muerte, no está en el más allá, sino en el más acá, con el logro de la justicia social y el derecho laboral de los obreros.

Otra muerte recordada es la Matanza de Marusia: “[...] en la Oficina Marusia morían los obreros...la muerte vaciaba miles de litros de sangre humana. -¡Hay que ‘palomear rotos’ [...] para que, como palomos desventuradas, aplastaran su propia sangre [...]” (SABELLA, 1997, p.130). La Masacre olvidada, la de Marusia, ocurrida en marzo de 1925. El autor muestra una expresión popular en las salitreras: palomear rotos, “[...] es decir les disparaban mientras corrían por las calicheras” (GONZÁLEZ, S., 2007, p.316) o bien los inducían para que ellos mismos se dispararan y cayeran en el vacío rocoso del desierto. “La tierra, con el peso mortal, se hundía hasta los confines del horror. La muerte se fabricó bocas para tantos festines” (SABELLA, 1997, p.131). Esta práctica se aplicó en todas las represiones de las oficinas salitreras. No obstante hubo otra práctica asesina, que Sabella no destaca pero que también fue común, como el quínteo, “[...] es decir elegidos al azar cada cierto número para ser eliminado” (GONZÁLEZ, S., 2007, p.33). La muerte es representada como una diosa a la cual se le presentan libaciones con la sangre de los obreros.

“Los molidos por el tren yacen en una espantosa situación de carnes transfiguradas. Sangre enlazada a la muerte: senos deshechos, niños empequeñecidos [...] Cruje la muerte [...]” (SABELLA, 1997, p.152-153). En Marusia murieron obreros, mujeres y niños. El tren de la muerte y el carretón de los muertos también los destaca Deves (2002). Es un cuadro espeluznante: la sangre goteando por los rieles y el crujir de la muerte; más parece un acarreo de animales que vienen del matadero, que seres humanos de alguna oficina salitrera.

Sabella (1997, p.113) denuncia y muestra a un responsable: “¡El León de Tarapacá...! Los pampinos lo querían. Pero, muy pronto, su amor durmió en los



“albergues” de la Plazuela Torreblanca; allí, el hambre y la desolación bramaron más fuerte que el mar... Algunos pampinos se mataron. Las mujeres salían con su crías a la rastra, en demanda de limosna [...]”. ¡El León de Tarapacá! Se refiere al Presidente de la República Arturo Alessandri Palma (1920-1925)<sup>5</sup>. Los albergues de la Plazuela Torreblanca eran el lugar donde los desempleados del salitre iban a alojar por el cierre de varias oficinas. Al respecto, Recabarren (2003, p.24) señala que “[...] la miseria, la insalubridad y la promiscuidad en que vivían los cesantes de las salitreras eran dramáticas. Deambulaban por la ciudad pidiendo comida”.

Las promesas de Alessandri fueron vanas para estos trabajadores, para los que el “morir del hambre” era una realidad; otros se suicidaban ante tal miseria.

Los albergues fueron la más dura humillación para los pampinos. La crisis los lanzó pampa abajo y llegaron al puerto, como rebaños peligrosos. Las carabinas hablaban con elocuencia... imperaban el hambre y la muerte... el “cielito lindo” les dio el piojo... Y andando los años les dio el dolor de “San Gregorio” y de “Coruña”, donde la sangre pintó las piedras, por semanas (SABELLA, 1997, p.114).

Pero estos mendigos pronto se convertirían en sujetos peligrosos, que generaban miedo y, por lo tanto, la idea de que “las carabinas hablaban con elocuencia” alude a la idea de ser asesinados por la guardia policial: ahora reinan el hambre y la muerte. El cielito lindo<sup>6</sup>, cántico de esperanza y liberación, se constituyó en un infierno de hambre y de muerte, que se vio empeorado con las Matanzas de San Gregorio en 1921 y la Matanza de la Coruña en 1925.

La matanza de la Santa María “[...] en la arena hedionda de la muerte... era por “el 7”, cuando los pampinos “bajaron a Iquique y llenaron las calles, pidiendo justicia pa’ sus vidas [...] El hambre les pisaba los talones... Era inmenso el coraje de estos gallos... ¡Hasta las mujeres pelearon!” (SABELLA, 1997, p.205). Sabella termina, dentro del inventario de matanzas ocurridas en el desierto, con la matanza de la Santa María ocurrida en 1907, no porque sea la última matanza sino la más

---

<sup>5</sup> Nombre que se ganó gracias a un discurso dado por Víctor Domingo Silva el cual después de ser vitoreado: “Viva el León, Viva el León de Tarapacá, Viva Víctor Domingo Silva!!!” Él, mira a Alessandri y le dice al pueblo: “Ciudadanos, no soy yo, es éste el verdadero León de Tarapacá”. Y fue así, como gracias al discurso, y apoyo de Víctor Domingo Silva, es que saca una gran votación Alessandri en todo el norte del país. Víctor Domingo Silva (Poeta, novelista, cuentista, dramaturgo y periodista) nació el 12 de mayo de 1882 en Tongoy. En 1901 viaja a Valparaíso, ciudad en la que permaneció por 15 años. Reconocido luchador político estampado en sus novelas y poesías y por su enorme popularidad entre los trabajadores de la pampa salitrera, en el año 1915 fue elegido diputado (MEMORIA CHILENA, 2015).

<sup>6</sup> Alessandri utilizó para su campaña una canción mexicana llamado cielito lindo, Como destaca Claudio Rolle (2002, p.5) “[...] cielito lindo representó un espíritu de fiesta popular que comenzaba a entrar en la política y se convirtió en un mito por el éxito alcanzado, por las expectativas generadas y por la divulgación alcanzada por el lenguaje de la canción popular que servía de vehículo al espacio de poder”.

horrorosa de la historia del salitre, cuando hombres y mujeres murieron, sacrificando sus vidas por pan y justicia. “Los balearon como a perros”: ¡las contradicciones de la vida! en una escuela, que es símbolo de civilidad, de modernidad, la reclamación por los derechos se escribió con sangre en la pared. No sirvió de nada. Todas esas muertes fueron inútiles.

[...] los balearon como a perros, encerrados en una escuela, los obreros cayeron, ensangrentando las bancas rústicas. Al pizarrón garabatearía la sangre y la tiza forcejearía por trocarse en una buena luna de muertos sin piedad... esta tierra está preñada de sangre humana [...] (SABELLA, 1997, p.205).

Está muy presente la utilización de metáforas fáunicas, los obreros pelearon como gallos pero los mataron como a perros: evocación de valentía y desprecio. El gallo representa la esperanza. Alguien que canta en el alba del desierto anunciando un nuevo día con la aparición de la luminosidad solar. El obrero le canta al sol y al desierto, a pesar que aparentemente se confabulen para exterminarlo. Más bien ellos representan la esperanza que algún día el sol de justicia brillará y el desierto florecerá para los obreros. Por lo tanto no son el espacio ni la geografía los enemigos del obrero, sino los espacios del poder patronal, político y militar. Pero también el gallo representa, alguien que pelea: lucha para vivir. Aunque le corra la sangre en la pelea, luchará hasta morir, porque no lucha sólo por su honor sino por el de su familia. Pero el gallo también representa la reproducción de la miseria y la explotación. Viven en gallineros, porque esos eran los hogares de los obreros. Pero no sólo eran ellos los explotados, sino también sus hijos. En una segunda metáfora está la idea que los obreros fueron “asesinados como perro”, una total deshumanización. Alguien que no habla, que no dialoga, sino que ladra. Por lo tanto todas las palabras de los obreros: escritos, marchas, mítines y conversaciones para lograr conseguir derechos laborales, eran considerados como simples alaridos. No obstante en estas metáforas conviven la utopía (esperanza) y la acción política (lucha), no hay determinismos ni naturalistas ni sociales. El obrero es alguien que lucha por el pan y la palabra escrita (derechos laborales). Pero el espacio pide sacrificios.

Por ello Sabella termina diciendo que Chile es una “tierra preñada de sangre”, un lugar donde siempre muere el pobre, el obrero, el soldado y el indio. Siempre muere el roto. No sólo su vida es desvalorizada sino también su cadáver. Como dice Devés (2002, p.205):

Muchos de los cadáveres de los obreros acribillados fueron arrojados en fosas comunes, tapados con poca tierra o arena, quedaron descubiertos mostrando unos las piernas, otros los brazos, unos señalando el cráneo y más allá otro la cabellera. Era aquello un hacinamiento horroroso y macabro.

## La fábrica pampina: un lugar donde se muere trabajando.

La muerte no sólo reina en el desierto, en el espacio de afuera, sino también adentro. La muerte es democrática, solía decir el mexicano José Guadalupe Posada. Pero en el mundo fabril no, la muerte se lleva sólo a los obreros. Es más bien una dictadura, no hay elección, ni posibilidad de oponerse, sólo llega ante. “Un obrero electricista murió electrocutado [...] Pero, el médico del Seguro gana más por servir a la empresa, extendió un certificado en que se leía: muertos de tifus exantemático. La Compañía evadía la paga de indemnización [...]” (SABELLA, 1997, p.154). Todos confabulan contra los obreros, no sólo el triunvirato de la muerte, ahora también aparece en la palestra el médico: todos al servicio del capital, todos se venden al patrón. ¿Dónde queda la verdad? ¿Dónde queda la justicia? Aquellas nobles damas –la verdad y la justicia–, fueron asesinadas por el capital y arrojadas al desierto.

Las muertes en los lugares de trabajo eran muy frecuentes. “Eran los muertos del salitre que llegaban... ¡sangre, sangre, sangre! [...] Los muertos del salitre traían la elocuencia muda y directa, inolvidable y concisa, de su tragedia [...]” (SABELLA, 1997, p.180). La recurrencia de los accidentes laborales en las salitreras era tan reiterados que la sangre se constituía en una especie de elixir para los dioses del territorio. “Los muertos, inmóviles ahora, bajo la sorprendida noche, le mostraban el horror de aquellas tierras donde la mano de Dios no se posaba; aquellas tierras, lo mismo que la fogata en que se quemara la vida... los muertos no gesticulaban, no pronunciaban palabras [...]” (SABELLA, 1997, p.180). En Sabella el desierto y la pampa son espacios de sufrimiento, dolor, tragedia y muerte. El desierto es considerado como un espacio infernal alejado de la mano de Dios. Tendría que ser así, porque de otra manera ¿cómo entender tanto horror? Como el mismo autor lo dice, el desierto viene a ser una “fogata donde se quema la vida”. Un lugar donde se sacrifica la vida del obrero para dar vida al capital.

La oficina salitrera era considerada como un espacio mortal e infernal por sus constantes peligros con la muerte. “En ‘Los Molinos’, el polvo es una endemoniada porción de muerte [...] En los pulmones, la muerte levanta su trono y los hombres, poco a poco, sienten que la vida es una copa inclinada de la que cae y cae la sangre [...]” (SABELLA, 1997, p.183). Los Molinos eran lugares donde era vaciado y triturado el caliche, de los cuales se desprendía una impresionante polvareda. A una persona que pase mucho tiempo ante cualquier polvareda, se le produce un daño irreversible a sus pulmones, cuanto más si son los residuos de minerales. “Los Molinos es un edificio de varias galerías... en medio de una llovizna feroz de polvo y muerte... es una red de la muerte [...] principalmente los pulmones, eran una pared en que la muerte incrustaba sus flechas, lentamente, segurísima que, al fin, caerían a su lado [...]” (SABELLA, 1997, p.184). Sabella destaca que “la muerte levanta su trono”, “polvo y muerte”, “red de muerte”, “la muerte incrusta sus flechas”, “la muerte como

infinita polvareda”. En fin, los Molinos eran otros espacios de muerte, de la muerte lenta, de la muerte invisible. “[...] ocho años de labor en “Los Molinos” son daga suficiente para que cualquier varón se tronche sin remedio...aquel infierno de sombra de tierra, donde la muerte es un infinita polvareda [...]” (SABELLA, 1997, p.184). Los molinos extraían la vida y la salud de los obreros; quienes trabajaban allí entraban jóvenes y salían viejos.

Sabella presenta un cuadro desolador del desierto, de la Pampa. La muerte es considerada como una realidad abrumadora y ubicua; el obrero no puede escapar a ella. Y la vida, no es sólo un “recuerda que vas a morir” o “un valle de lágrimas”, sino es sobre todo, agonizar. La muerte es súbita, no sólo por las malas condiciones laborales, sino también por las bajas expectativas de vida de ese entonces.

Se vive cincuenta o sesenta años, agonizando. Porque en “los rajos” la piel, poco a poco, va chupando muerte [...] Y, súbitamente, llega la muerte con naturalidad [...] La muerte sonreía en los “corvos”; ondeaba desnuda en las mechas de dinamita; graznaba en la soledad de las huellas... ¿cómo asombrarse, entonces, al recibirla plena; al sentirla, buscando su acomodo en las vísceras ya familiarizadas con su presencia? (SABELLA, 1997, p.163).

De esta manera la muerte campea en la pampa, desde cuando “sonreía en los corvos” con la guerra del Pacífico hasta cuando “ondeaba desnuda en una mecha de dinamita”. Esto último se refiere al “el suicidio con dinamita o bien algún accidente por un tiro echado” (GONZÁLEZ, S., 2007, p.79).

## **La Pampa: la muerte fértil y lúdica**

Octavio Paz (2006) decía que el mexicano es indiferente ante la muerte, Sabella recurre a la misma idealización del roto chileno cuando dice que éste, no sólo no le teme a la muerte, sino que además juega con ella:

Trabajando en las “chancadoras”, cayó, un día, dentro de ellas un obrero, y naturalmente, no quedó del pobre nada [...] Los obreros seguían sin darle importancia al asunto. Las “chancadoras”, seguramente, le redujeron a una simple aleación, fundiendo la carne humana con el caliche [...] Decepcionado, cavilaba, cuando un compañero del “Borrado” me zambulló una feroz realidad, con este comentario: -¿Se da cuenta Mr. Bark? ¡el viajecito a Estados Unidos que se va a pegar este huevón! (SABELLA, 1997, p.193).

Como destaca Sergio González (2007, p.27), “[...] los obreros de la pampa morían más que otros: se caen a los cachuchos, los sorprende un tiro echado, los arrolla un tren o caen de la carreta, los mata el polvillo de las cuevas y calicheras”. Sabella

(1997) nos habla de la espelúznate realidad que implicaba tener un accidente laboral, además de su frecuencia; los obreros reaccionan con humor, no porque no les interese la vida de su compañero, sino porque, ante la frecuencia de tales accidentes, los obreros habían perdido su capacidad de asombro; el humor, así, resultaba ser una estrategia para enfrentar tan caliginosa experiencia. Pero también, aún en la tragedia hay esperanza. Un obrero aleado con el salitre se convierte en estercolero y fertilizará algún terreno donde nazca el pan y la palabra.

Se percibe más bien que la vida del obrero es un sacrificio, un holocausto al capital.

Se producía una fusión desconcertante: carne y caliche, un hombre ya no era sino un poder más del fertilizante. ¿Donde rodaron la sangre, los ojos, el corazón, las piernas? Nada golpeaba aquel roto. Para su fuero interno no vibraba sino una carcajada [...] ¿Un viaje al extranjero, como un ingrediente más de noble nitrato! (SABELLA, 1997, p.193).

La muerte no es un juego, el cadáver nunca ha sido un objeto lúdico, sino que el humor es más bien un recurso para no dejarse embargar por el miedo a la muerte, ante la frecuencia de los accidentes. Cuando Salvador Allende (1939, p.19) era ministro de salud destacó que Chile ocupaba el primer lugar en América Latina sobre los índices de mortalidad. Era eso lo que oculta Chile, ser una tierra de muerte frecuente. Un país donde el obrero ganaba el pan con sudor y sangre y se moría de hambre.

Esos pampino...sacrificaron un dedo, una mano, un pie, intencionadamente, provocando el chorro de sangre y, callando, como si tuvieran cosido los labios con alambres, el grito de dolor. Con sangre fría irrefrenable, colocaban el dedo que pretendían triturar para el festín que soñaban: la mano volaba, desprendida, sin que un ¡ay! (SABELLA, 1997, p.194).

Se construye aquí la imagen de un pueblo, del ser hombre chileno, obrero que convive con el dolor. La imagen de tener cosidos los labios para no gritar el dolor, no tiene que ver sólo con la hombría y la masculinidad, sino también el miedo de morir innecesariamente. Ante cualquier reclamación, ser acusado de rebeldía y sedición. Además ¿para qué reclamar ante un accidente laboral? Sólo para que expulsen al obrero de su trabajo, que era un “material desechable”.

“[C]uán poca cosa es el hombre en estos recintos de amargura: una vez, un obrerito se cortó un dedo. Fue atendido en el botiquín y –así- a sangre fría, le cosieron; en seguida, retornó a su puesto [...]” (SABELLA, 1997, p.194). Se reitera que el hombre del salitre, el pampino era un hombre fraguado por el dolor. Pero esta glorificación de la masculinidad a través del dolor, no tiene que ver sólo con eso, sino también con el hecho que un accidente de trabajo en esta época era una responsabilidad del trabajador; por lo tanto eran él y su familia quienes perdían. Una

incapacidad laboral producto de un accidente era un signo de despido. Aguantarse el dolor y manifestar una actitud de aparente indiferencia frente a un miembro accidentado del cuerpo humano, era otra estrategia para enfrentar la deshumanización en el trabajo. “Lo terrible del caso aconteció, entonces: sus compañeros de labor se dedicaban a jugar fútbol con el dedo: volaba, como una extraña pelota, y la sangre garabateaba en el suelo [...]” (SABELLA, 1997, p.194). Se continúa enfatizando la indiferencia frente al dolor y a la muerte por parte de los trabajadores. “Son hombres de piedras [...] qué enigma sangraba dentro de los pampinos, haciendo que la muerte fuera para ellos una sencilla caída en un hoyo más hondo que los rajos [...]” (SABELLA, 1997, p.194). Es la reelaboración del roto chileno como hombre bravo; antes lo fue el mapuche, ahora es el obrero: hombres que no le temen a la muerte, por absurda que esta sea.

Sabella (1997, p.195) enfatiza una glorificación de la muerte por parte de los obreros, cuando dice

Mr. Bark señala, yo creo, que los chilenos desprecian a la muerte, porque les sobra vida [...]. Si el roto se pelea a cuchillas por una bagatela, si en la pampa no se arredra ante nada, se debe a que es parte de un pueblo brotado de conquistador y de combatiente, y le manan energías dobles para desafiarlos todo; el español vencía distancias y soledades; la diestra del araucano fue renuevo del rayo.

Se recurre al mito fundador del conquistador como a la glorificación del mapuche pre-republicano.

La muerte es resaltada como una nodriza del roto chileno:

Es un pueblo, el chileno, crecido con la muerte en su corazón: las animitas... las “quisca” agresivas debajo de las almohadas; a la medianoche de los velorios donde se ríe y se bebe, perfumando de vida a la muerte; a los entierros en que llegan los deudos al cementerio con el aliento agrio a vino y casi a trastras con el ataúd [...]. (SABELLA, 1997, p.195).

La indiferencia del chileno frente a la muerte es destacada por actitudes como los duelos a cuchillo que realizaban los obreros; las ritualidades de velatorios como funerarias de la religión popular, en donde aparece el alcohol como el unguento fúnebre, algo que al parecer Sabella resalta; en cambio, los obreros ilustrados rechazaban asociar al obrero con el alcohol. Pero esta presencia ubicua de la muerte se hace más patente en los barrios populares, en los conventillos: “En algún conventillo chileno, la muerte remolía, como una mujerzuela, y un roto le palmoteaba las nalgas de cera, saliendo puerta afuera con su esqueleto [...]” (SABELLA, 1997, p.195). Algo muy destacado también por Nicomedes Guzmán (1957).

Sabella vuelve otra vez a la mitificación de la bravura del roto chileno, la glorificación de la muerte, pero esta vez en la figura de los miembros de la FOCH<sup>7</sup>:

Yo he conocido rotos bravos [...]. Pero, como los “fochistas”, ¡ninguno! En San Gregorio, pescaron las balas con las manos. Y en Coruña, morían, por montones, sin hacerle feo a la muerte [...] Los piques secos se aguataron con cadáveres de comunistas que hasta el último respiro avivaban el partido [...]. (SABELLA, 1997, p. 201).

Siempre aparece esta idea de que, ante la muerte inexorable, hay que mirarla cara a cara, sin embozo, porque la muerte es, en estos espacios, una realidad insoslayable, más aún siendo un obrero sublevado o un líder o un integrante del partido comunista.

### **Norte Grande: la conciencia de la muerte.**

El mismo Sabella esboza el contexto social y político donde él nace, lo que lo ayuda a entender el porqué de su interés por la muerte y su vínculo con la naturaleza: “Yo nací al borde de la Gran Guerra. Mi bautizo pudo celebrarse con agua ensangrentada [...] las campanas de mi pueblo doblaban, continuamente, por un muerto, y las cartas que me llegaban de Europa traían siempre una señal de luto [...]” (SABELLA, 1997, p.72). La ubicuidad de la muerte se hace insoslayable: que suceda la Primera Guerra Mundial, que suceda en Europa, significa que también afecta a la Naturaleza en Chile: la idea de que el agua de su bautizo estuviera inoculada con sangre indica que nadie puede ser indiferente a la monstruosidad de la guerra. Pareciera que Sabella, con su gran carga de humanidad y solidaridad, siente también como el poeta John Donne: la muerte de cualquier hombre lo disminuye, porque es consciente de ser parte de la humanidad<sup>8</sup>.

La muerte por las matanzas y guerras abruma, pero en realidad cualquier muerte, sea esperada o absurda, nos hace ver y sentir nuestra propia fragilidad como seres humanos. Sabella -como poeta y novelista que era- no podía quedar ajeno a las influencias del contexto donde las muertes fueron atrozmente frecuentes.

---

<sup>7</sup> Federación de Obreros de Chile creada en 1919. para mayor detalle ver: Jorge Barria (1967, 1971); Mario Garcés y Pedro Milos (1988); Fernando Ortiz Letelier (2005); Crisóstomo Pizarro (1986); Homero Ponde Molina (1986); Jorge Rojas Flores (1993).

<sup>8</sup> John Donne (1572-1631), poeta, prosista y pastor anglicano inglés: “*Devociones*”. escribió: “[...] ninguna persona es una isla; la muerte de cualquiera me afecta, porque me encuentro unido a toda la humanidad; por eso, nunca preguntes por quién doblan las campanas: doblan por ti” (BUSCA BIOGRAFIAS, 2015).

En el siglo XX, Ernest Hemingway también publicó el libro *Por quién doblan las campanas*, una novela inspirada en la Guerra Civil Española. Escribe sobre la ofensiva republicana contra Segovia a fines de mayo de 1937. Hemingway (1986) muestra la gran tragedia colectiva denunciando la inhumanidad de la guerra. Muestra sobre la atroz matanza de los notables de una aldea castellana. Los temas de la novela culminan en una reflexión sobre la condición humana y el destino del hombre sobre la tierra.

Mi padre leía los periódicos, con desolación, y cuando les dejaba caer, decepcionado, sólo atinaba a comentar -¡Tantas muerte inútiles...! ¡Un día, el mundo será una husera que no podremos aguantar! Mi madre llamaba a las vecinas y rezaban por los hijos de otras madres que no conocían - Morirán los niños Dios Santo...! repetían con angustia [...]. (SABELLA, 1997, p.72).

La guerra generaba eso: muertes inútiles; pero también serán inútiles la muertes de los obreros del salitre en las distintas matanzas.

## Conclusión

A muchos les impactó la frecuencia del morir en la Pampa, sobre todo en la época salitrera, pero pocos fueron tan conmovidos, como Sabella, por esta ineluctable realidad que atacaba a los obreros y soldados, signados por la pobreza. No obstante, a pesar que Sabella presenta una naturaleza inconmensurable, inclemente e inexorable. El problema no es de la naturaleza, sino de la sociedad: donde el roto pampino (obrero y soldados) aparecen como víctimas luchando frente a dos símbolos teratológicos: el patrón y la patria. El vínculo entre muerte y geografía es más bien para mostrar que la verdadera asesina no era la naturaleza, sino la sociedad capitalista explotadora y opresora, representada en la fábrica y el patrón y protegida por el Estado y el ejército.

Pero pampino y Pampa comparten una realidad similar: ambos han sido abandonados por Dios y ultrajados por el capital. Por lo tanto también les compete algo en común defenderse y luchar. Por un lado en la aparente muerte de la Pampa hay vida: el caliche y el salitre. Al pampino le resta buscar esa vida en esta aparente muerte, pero el desierto se defiende con su carácter incólume de sequedad y bastedad. Por otro lado el pampino es alguien que lucha y pelea con la Pampa para extraer de sus fauces algo que le puede salvar la vida a él y su familia: el caliche. El pampino no es una víctima, es alguien que tiene conciencia de la peligrosidad del desierto. Y cuando la Pampa le ha dado lo que ha encontrado, aparece “otra naturaleza”: el patrón. Entonces la fábrica se convierte en el espacio más terrible, tembloroso y temible con sus Molinos, Cachucho y trenes, espacios más infernales que el desierto. Así el patrón se vuelve más inclemente que la Pampa y la fábrica se torna un espacio de fortuna para el patrón y de sacrificio y muerte para el pampino.

No obstante el pampino no es un ser determinado ni geográfica no socialmente. No es un ser fatal, aunque sí trágico: rodeado del dolor, la muerte, el hambre, la pobreza, la explotación y la soledad. Pero es presentado como un ser que juega con la muerte, un irreverente que se ríe de los muertos, por lo tanto de su destino próximo, y pelea aún sabiendo que la muerte está próxima. El pampino es un sujeto de su destino, aunque por ahora explotado y oprimido, pero es alguien que lucha con el



hombro y el corazón, con la picota y la fe. Es alguien como el gallo, que le canta a la esperanza aunque tenga que morir como perro, luchando por ella.

En definitiva este libro es una apología al pampino que lucha con el temible desierto y con el terrible patrón, pero tiene la esperanza de que algún día este desierto se abrirá como “mujer de parto” para entregar sus riquezas al obrero, para que lo trabaje y lo disfrute. Entonces la Pampa será una madre para el obrero, aunque siga cobrando vidas y tenga una apariencia mortal.

MANSILLA, M. La pampa: factory of fortunes and death: geography of death in the book Norte Grande, Andres Sabella. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.183-205, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *The book Norte Grande is eloquent link between Nature-Society-Work. Although society is an oppressive and exclusionary phantasmagoria. The author is concerned with fluency describe the relationship between nature and labor, which generate a conflict of identity. On the one hand and the pampas Pampa, on the other side is and worker and the factory. At first glance the work looks like a telluric determinism, but is actually a tribute to roto pampino. Highlights the ability of man to fight to the death against the adversities of nature and society. It is a conflict in which the pampas is only: without God and State. But the worker provides his two greatest resources: your body and spirit, his shoulder and his heart and cherry and faith. This work is a true mapping of life and death of the pampas in the desert of the Big North.*
- **KEYWORDS:** *Desert. Pampa. Pampino. Roto. Death. Factory.*

## Referencias

ACEREDA, A. Del criollismo a la urgencia existencial: fatalidad y angustia en tres cuentos de Horacio Quiroga. **Revista Estudios de Literatura**, Valladolid, n.26, p.7-17, 2001.

ADORNO, T. **Notas de literatura**. Barcelona: Ed. Ariel, 1962.

ALLENDE, S. **La realidad médico-social chilena**. Santiago: Lathrop, 1939.

ÁLVAREZ VALLEJOS, R. **La matanza de La Coruña, Chiles, 1925**. [S.l.: s.n.], 2010. Disponible en: <http://www.luisemiliorecabarren.cl/?q=node/2184>. Acceso en: 15 jun. 2015.

AUERBACH, E. **Mímesis**: la representación de la realidad en la literatura occidental. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

BAHAMONDES, M. **16 poetas nortinos**. Antofagasta: Liceo de Hombres, 1960.

BAJTIN, M. Epopeya y novela: primera parte: **Eco**: revista de la cultura de occidente, Bogotá, n.193, p.37-60, 1977.

\_\_\_\_\_. Epopeya y novela: segunda parte: **Eco**: revista de la cultura de occidente, Bogotá, n.195, p.283-300, 1978.

BARRIA, J. **Breve historia del sindicalismo chileno**. Santiago: INSORA, 1967.

\_\_\_\_\_. **El movimiento obrero en Chile**. Santiago: Ed. UTE, 1971.

BELLI, C. Oscar Hahn, arte de morir. In: LIHN, E.; LASTRA, P. (Ed.). **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1989. p.111-112.

BLANCO, G. Norte mágico, norte trágico. **Revista Hoy**, Santiago, n.609. p.21, 1989.

BOURDIEU, P. El campo literario: prerequisites críticos y principios de método. **Cristerios**, La Habana, n.25-28, p.20-42, 1989/1990. Disponible en: <http://www.laciudadletrada.com/Archivo/bourdieuCampo.pdf>. Acceso en: 15 jun. 2015.

BUSCA BIOGRAFÍAS. **John Donne**: 1572/01/22 - 1631/03/31. Disponible en: <http://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1028/John%20Donne>. Acceso en: 15 jun. 2015.

CAMPOS, J. La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Oscar Hahn. In: \_\_\_\_\_. **La joven poesía chilena en el período 1961-1973**: Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Oscar Hahn. Concepción: Lar-Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987. p.99-138.

CROSS, E. **Literatura, ideología y sociedad**. Madrid: Gredos, 1986.

DÉVES, E. **Los que van a morir te saludan**. Santiago: LOM Ed., 2002.

ESCARPIT, R. **Sociología de la literatura**. Barcelona: Materiales, 1965.

ESPINOZA, C. Diario de muerte de Enrique Lihn: la escritura sobre la línea de la muerte. **Revista de Estudios Filológicos**, Valdivia, n.35, p.151-166, 2000.

FERRERAS, J. I. **Fundamentos de sociología de la literatura**. Madrid: Cátedra, 1980.

GALINDO, O. La poesía de Oscar Hahn: los símbolos despavoridos. **Revista Estudios Filológicos**, Valdivia, n.35, p.167-181, 2000.

GARCÉS, M.; MILOS, P. **Foch Ctch Cut**. Las centrales unitarias en la historia del sindicalismo chileno. Santiago: ECO, 1988.

GIRARD, R. **Mentira romántica**. Barcelona: Anagrama, 1985.

GOLDMANN, L. **Sociología de la creación literaria**. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1971.

GÓMEZ, A. **La novela social chilena cumple 60 años**: Biblioteca Nacional rinde homenaje a la generación del 38. 1988. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0017977.pdf>. Acceso en: 7 enero 2015.

GÓNGORA, M. **Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX**. Santiago: Ed. Universitaria. 2003.

GONZÁLEZ, J. Andres Sabella y la historia social de Chile y del Norte Grande. In: ARTAZA, P. et al. **A 90 años de los sucesos de la Escuela de Santa María de Iquique**. Santiago de Chile: LOM Ed., 1998. p.119-129.

\_\_\_\_\_. Norte Grande, de Andrés Sabella: las ideas pivotaes de una obra epigonal en la literatura salitrera chilena. **Revista de Ciencias Sociales**, Iquique, n.12, p.55-66, 2002.

\_\_\_\_\_. La otredad en la obra de Andrés Sabella: el indígena, el niño y el obrero pampino: notas preliminares. **Revista de Ciencias Sociales**, Iquique, n.13, p.38-52, 2003.

\_\_\_\_\_. La imagen de Chile en la obra inédita y desconocida de Andrés Sabella: 1912-1989. **Revista Historia**, Santiago, v.40, n.1, p.35-68, 2007.

\_\_\_\_\_. Imaginarios contrapuestos: el desierto de Atacama percibido desde la región y mirando desde la nación". **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, Madrid, v.64, n.2, p.91-116, 2009.

GONZÁLEZ, S. **Ofrenda de una masacre, claves e indicios históricos de la emancipación pampina de 1907**. Santiago: LOM Ed, 2007.

GREZ, S. **De la regeneración del pueblo a la huelga general**: génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile: 1810-1890. Santiago: DIBAM. 1997.

GUZMÁN, N. Epopeya del roto chileno. In: GUZMÁN, N. (Ed.). **Autorretrato del Chile**. Santiago: Zig-Zag, 1957. 133-147.

- HEMINGWAY, E. **Por quién doblan las campanas**. Madrid: Seix Barral, 1986.
- ISAACSON, J. Un libro por semana. **L.S.1. Radio Municipal de Buenos Aires**, Buenos Aires, 19 de septiembre de 1963.
- LASTRA, P. Por el poeta del norte. **El Mercurio**, Santiago, E12, 26 marzo 1989.
- LIHN, E. Arte del arte de morir: primera lectura de un libro de Oscar Hahn. In: LIHN, E.; LASTRA, P. (Ed.). **Asedios a Oscar Hahn**. Santiago de Chile: Universitaria, 1989. p.99-104.
- LILLO, B. **Obras completas**. Edición Crítica Ignacio Álvares y Hugo Bello. Santiago: Universidad Alberto Hurtado. 2008.
- LIZANA, K. La amortajada de María Luisa Bombal: la muerte como el momento en que se rompe el silencio”. In: JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS “RELIGIÓN Y CULTURA, 5., 1994, Santiago. **Anais...** Santiago: Universidad de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidad: Centro de Estudios Judaicos, 1994. p.1-15.
- LUKÁCS, G. **Teoría de la novela**. Buenos Aires: Ed. Siglo XX, 1966.
- MARX, K.; ENGELS, F. **Sobre arte y literatura**. Madrid: Ed. Ciencia Nueva, 1968.
- MEMORIA CHILENA. **Victor Domingo Silva: 1882-1960**. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7679.html>>. Acceso en: 7 enero 2015.
- MONTERREY, N. Norte Grande de Sabella. **El Mercurio**, Antofagasta, p.A9, 27 agosto 2004.
- ORTIZ LETELIER, F. **El movimiento obrero en Chile: 1891-1919**. Santiago: LOM Ed., 2005.
- OSTRÍA, M. Andrés Sabella: bodas de un poeta y del desierto. **Boletín Informativo de la Universidad del Norte de Antofagasta**, Antofagasta, n.10, p.7-10, oct-dic. 1962.
- \_\_\_\_\_. Dos poemas eróticos de André Sabella. **Revista Chilena de Literatura**, Santiago, n.5/6, p. 277-288, 1972.
- PAZ, O. **El laberinto de la soledad**: posdata: vuelta a el laberinto de la soledad. México: FCE, 2006

- PIZARRO, C. **La huelga obrera en Chile: 1890-1970**. Santiago: Ed. Sur, 1986.
- PONDE MOLINA, H. **Historia del Movimiento Asociativo Laboral Chileno: primer tomo: periodo 1838-1973**. Santiago: Ed. Alba, 1986.
- RECABARREN, F. **La matanza de San Gregorio: 1921: crisis y tragedia**. Santiago: LOM Ed., 2003.
- RIEZU, J. Análisis sociológico de la novela. In: \_\_\_\_\_. **Tiempo de silencio**. Salamanca: Ed. San Esteban, 1993. p.35-38.
- ROJAS FLORES, J. **La dictadura de Ibáñez y los sindicatos: 1927-1931**. Santiago: DIBAM, 1993.
- ROLLE, C. **Del cielito lindo a gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile**. México: Actas del IV Congreso Latinoamericano, 2002. Disponible en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/Rolle.pdf>. Acceso en: 7 enero 2015.
- SABELLA, A. **Norte grande**. Santiago: LOM Ed., 1997.
- TRIVIÑO, G. **La metamorfosis de la muerte en la poesía de Darío, Huidobro y Parra**. Universidad de Chile, 1993. Disponible en: <http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/metamorfosis.html>. Acceso en: 19 enero 2011.
- \_\_\_\_\_. Parra, pero también Quino: reescritura de una obsesión. **Atenea**, Concepción, n.495, p.35-52, 2007.
- TRIVIÑOS, G.; ALDUNATE, P. El poeta y la muerte en la poesía de Armando Uribe Arce: hacia una física-poética de la muerte. **Revista Atenea**, Concepción, n.493, p.63-86, 2006.
- VITALES, L. **Intervenciones militares y poder fáctico en la política chilena: de 1830 al 2.000**. Santiago: [s.n.], 2000. Disponible en: [http://mazingher.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia\\_y\\_humanidades/vitale/obras/sys/bchi/j.pdf](http://mazingher.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/filosofia_y_humanidades/vitale/obras/sys/bchi/j.pdf). Acceso en: 4 feb. 2015.
- YANKAS, L. Poemas de Andrés Sabella. **Atenea**, Concepción, n.400, p.35-45, abr./jun. 1963.



# LITERATURA, SENTIDO E IMAGINÁRIO: ALGUMAS RELAÇÕES

Renato Nésio SUTTANA\*

- **RESUMO:** Desde a Grécia antiga, a relação da literatura com o imaginário tem estado em questão nas reflexões de diversos pensadores. Começando por Aristóteles, e passando por Kant, Sartre e Blanchot, a tentativa de compreender o modo como a palavra literária se converte numa “imagem” e, ao mesmo tempo, mantém sua capacidade de significar fora do âmbito de uma dependência (em que a imagem remete ao universo das representações visuais), se constitui num desafio. Nessa relação, compreende-se que o termo imagem assume, inicialmente, um caráter metafórico, tornando-se necessário inquirir o modo como ele adentra o campo da linguagem e se converte em elemento de significação. No presente ensaio, discutimos alguns aspectos da questão. Partindo da noção, sugerida por Valéry, de que na literatura existe um elemento de construção e premeditação – que imediatamente é transformado, no ato de ler, em campo de significações literárias, extrapolando muitas vezes as intenções dos seus autores –, caminhamos em direção à ideia de que existe, no processo da transformação (da imagem em literatura), uma formação de *sentido* que sustenta e justifica o interesse do leitor pela dispersão da linguagem literária, abrindo também o espaço da interrogação e da crítica. Refletir, pois, sobre a noção de sentido torna-se fundamental. Neste estudo, defendendo a ideia de que o imaginário, no sentido, é um modo de *perda*, de esquecimento de si, buscamos abordar, livremente, alguns elementos presentes na relação entre literatura e imaginário, bem como a sua importância para o universo da crítica e da interpretação literária.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Obra literária. Sentido. Imaginário. Interpretação.

A curva do teu rosto  
torna possível o abismo e o abismo  
é a única coisa sem peso e sem asas.  
(RONALD, 2008, p.121).

Eu flutuo, porém, nas alturas; não é desventuradamente  
a morte, são os eternos tormentos da agonia.  
(KAFKA, [195-?], p.330).

---

\* UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Dourados, MS – Brasil – CEP 79804-970. renatosuttana@ufgd.edu.br

Artigo recebido em 31/10/2014 e aprovado em 25/11/2014.

## Literatura e o trabalho da arte

Numa anotação que fez acerca do seu poema “O cemitério marinho”, Paul Valéry (2007) aventou a suspeita de que, em seu tempo, já não estaria mais em voga o costume de “elaborar longamente os poemas”. À parte o interesse que esse autor francês teria em chamar a atenção para o cuidado com que ele próprio elaborava as suas obras, a hipótese suscita indagações. E sugere uma reflexão acerca da relação que une poetas e público, mediada pela realidade (ideal ou corpórea) das obras – relação nem sempre bem esclarecida. Ouvindo Valéry (2007, p.161) assinalar que aquela “[...] maneira de produzir pouco não era rara nos poetas e em alguns prosadores há quarenta anos” – poetas e prosadores para os quais “[...] o tempo não contava [...] nem o Ídolo do Belo, nem a superstição da Eternidade literária estavam arruinados ainda” –, suspeitamos que sua ironia aponta para um estado de coisas (do que hoje chamamos modernidade) no qual uma nova configuração parece ter se estabelecido nessas relações.

Modificaram-se os laços que ligam o escritor ao seu público, e teria surgido no caminho alguma coisa que só se pode comparar a um sulco ou uma clivagem? De certo modo, não só os poetas já não parecem dispostos a se entregar sem reservas às aventuras de um fazer que possibilita a composição da obra (“que é uma coisa ‘finita’”, na concepção de Valéry), entendida como manifestação de uma vida do espírito (“que é uma força de transformações sempre em ação”) – composição na qual “o trabalho pelo trabalho” conduz os “amantes de inquietude e de perfeição” (VALÉRY, 2007, p.161) a um esforço de aprofundamento infinito dos problemas inerentes à criação e ao fazer –, como também o público já não parece disposto a acompanhá-los nessa jornada:

Existia uma espécie de *Ética da forma* que levava ao trabalho infinito. Aqueles que se dedicavam a ela sabiam muito bem que quanto maior fosse o trabalho, menor o número de pessoas que o concebem e apreciam; esforçavam-se por muito pouco – e como que santamente. (VALÉRY, 2007, p.161, grifo do autor).

A proporção negativa que se estabelece entre a habilidade – suposta por Valéry (2007) – de elaborar as obras e a capacidade do público de perceber o trabalho que se investiu em sua elaboração também suscita perguntas. Estaria o público – qualquer que seja ele, especializado ou não – em condições de aquilatar a extensão, a profundidade e a sutileza do trabalho empreendido pelo poeta no ato de criação, e seria ele – o público – capaz de valorizar, conforme se desejou sempre, os méritos e virtudes de quem realizou esse trabalho? E teriam os poetas, por seu turno, atualmente, alguma coisa de valioso a comunicar aos leitores ou, pelo menos, teriam



“ainda” alguma coisa a lhes dizer que fosse tão importante, tornando-se digna desses esforços e dessas preocupações?

Talvez se manifeste, no atual momento da história, um novo estado de coisas. Nele, para além dos problemas específicos de uma tecnologia da arte aplicada à fatura dos poemas ou à linguagem em geral (que diz respeito mais aos poetas do que ao público – suspeitamos), haveria um divórcio entre o interesse dos criadores e o dos leitores. Esse divórcio se manifestaria também no fato de que já não há (ou há cada vez menos) leitores capazes de perceber, compreender e avaliar o real trabalho dos criadores, levando-se em conta o fato de que tal linguagem se especializa, se rarefaz e se diferencia cada vez mais em relação a todas as outras. No entanto, pode ser que falar sobre isso se torne hoje inconveniente, principalmente numa época como a atual, em que há “cada vez mais” leitores e mais livros para serem lidos, e em que a leitura é “cada vez mais” disseminada em todos os setores da cultura, até o ponto de se tornar, para muitos, uma realidade “indispensável” da vida.

Não é difícil crer que Valéry (2007) estivesse, ali, mais interessado em admitir que, no que concerne aos problemas inerentes a uma “técnica” do poema e às dificuldades da criação literária, competiria aos poetas, antes de tudo, realizar bem o seu trabalho, não lhes cabendo preocupar-se com a ideia de que há poucos ou cada vez menos leitores em condições de compreendê-los ou decifrar suas obras. Assim, para além de uma preocupação pontual com as qualidades e valores da arte localizados em determinado ponto da cadeia de tempo em que os estilos se alinham (tendo tido os parnasianos – aos quais Valéry (2007) parece referir-se em sua nota – maiores possibilidades de falar ao seu público, sem os constrangimentos de uma linguagem hermética ou incompreensível<sup>1</sup>, do que os estilos posteriores, que a teriam banalizado), há que olhar com cuidado para o elemento da clivagem.

Com efeito, os poetas de hoje – isto é, de uma época que já se distanciou Valéry, embora não o bastante para lhe ser totalmente estranha – se sentem menos à vontade para situar a questão (da relação entre técnica e público), quando olhada a partir do ponto de vista de um domínio dos meios ou de um saber fundado numa consciência da arte que competiria cultivar. Confrontados com a realidade de um mundo em que os meios técnicos – encarregados da divulgação das obras – acenam cada vez mais com a possibilidade de tornar rápido e fácil o contato dos autores com o público (propiciada pelo advento da rede mundial de computadores, pela comunicação por satélites e por tanto avanços que se verificam diariamente no processo de exposição e circulação de textos), os poetas se veem às voltas com eventualidades menos palpáveis e talvez mais surpreendentes.

---

<sup>1</sup> Ao contrário dos poetas do século XX, mas há que considerar que muitos deles pertencem hoje aos cânones da literatura, a exemplo do próprio Valéry, e teriam recebido grande reconhecimento por parte da crítica e do público que a eles se acostumou.

Tais eventualidades teriam a ver com a diversificação e a pulverização dos interesses do público, caracterizadoras da época contemporânea e de seu gosto pela variedade e pela liberdade individual. No entanto, do ponto de vista do domínio técnico em literatura (aquele que diz respeito aos autores propriamente) – que manifesta, exercita e desenvolve as faculdades do espírito, para falarmos ainda como Valéry –, elas não teriam maiores implicações, a não ser pelo fato de que se abrem, quando interrogadas assim, para dimensões mais profundas da pergunta acerca do que seja *ler* em nossos dias – pergunta suscitada por uma percepção mais aguçada do sulco e da clivagem que se abriram no universo da interpretação.

Lê-se muito nos dias atuais, é o que sabemos, mas seria de perguntar: lê-se satisfatoriamente? Quanto a isso, no que diz respeito aos ambientes onde se esperaria uma leitura mais criteriosa – tais como no âmbito da crítica profissional ou do comentário acadêmico – e mais de acordo com as exigências que, na linguagem de Valéry, são as do espírito e da consciência, se pode perguntar também: lê-se nesses ambientes de maneira adequada às expectativas dos poetas (e dos autores de literatura em geral) ou, pelo menos, se lê de modo a liberá-los da angústia de se sentirem empenhados num esforço intransitivo, que é o de desenvolver, alargar ou aprofundar uma linguagem que seus leitores não compreendem? E, ainda, com respeito a esses setores da crítica acadêmica e profissional, têm eles, hoje, autoridade bastante para pronunciar uma palavra mais abalizada acerca da questão; ou, por outros termos, têm condições de reivindicar para si uma autoridade que a cada dia se afigura menos consistente ou menos legítima, quando confrontada com a multiplicidade de domínios, interesses e possibilidades de “leituras” que brotam de todos os lados cotidianamente e que parecem desabilitá-la a cada momento?

Vai longe o tempo em que os críticos, representantes da autoridade, não só pareciam interessados em conhecer as obras literárias – qualquer que fosse o grau ou a justeza desse conhecimento –, como também se sentiam impelidos a inquirir a intimidade do que liam. Houve, de fato, um tempo em que se perguntavam pelo modo como eram feitas as obras e (à maneira daquela “máquina de emocionar” sonhada por Valéry noutra parte) se perguntavam também pelo modo como elas funcionavam. Parece distante, sobretudo, a época em que se podia discorrer sobre o “princípio de construção” da obra literária ou falar sobre o seu princípio formativo, relacionando-os à percepção cotidiana (TYNIA NOV, 1983, p.449), como fizeram certos formalistas; ou vai distante a época em que era válido postular a noção de que “[...] a unidade da obra não é um todo simétrico e fechado, mas sim é uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio” Tampouco se pode conceber, hoje em dia, com um teórico como Jirmunski (1983, p.436), a ideia de uma poética compreendida como “[...] ciência que pesquisa a poesia como arte” ou afirmar que uma de suas tarefas seja “[...] descrever histórica mas também comparativa e sistematicamente os procedimentos artísticos do trabalho em questão, de um poeta ou

de uma época inteira” (JIRMUNSKI, 1983, p.440). Tudo isso parece ultrapassado ou desinteressante, e declarações como esta, do mesmo críticos, soam remotas atualmente aos ouvidos dos leitores (e qualquer um que tenha conhecimento dos debates que se travam hoje acerca dos poderes da literatura e de seus dons de comunicação entenderá o que estamos dizendo), pouco importando se as questões que os teóricos levantavam foram resolvidas na época em que os propuseram ou se acabaram se perdendo ao longo caminho, no multiplicar-se desenfreado de problemas que só tendeu a se avolumar ao longo das décadas, ultrapassando enfim todos os limites:

Sob a denominação geral e imprecisa de “método formal” geralmente são reunidos os trabalhos mais diversos, dedicados às questões da língua poética e do estilo no amplo sentido da palavra, à poética histórica e teórica, isto é, pesquisas métricas, “orquestração” e melódica, de história dos gêneros literários e estilos, etc. Dessa enumeração, que não pretende ser completa e sistemática, vê-se que seria por princípio mais correto falar, não sobre um novo método, mas sim, sobre novas tarefas de pesquisa, sobre um novo círculo de problemas científicos. (JIRMUNSKI, 1971, p.57, grifo do autor).

Ficaram no passado essas determinações? Se é cabível – como o quer fazer crer certo setor da pesquisa literária dos dias atuais<sup>2</sup> – conceber que quaisquer procedimentos são válidos na perquirição da linguagem da literatura, contanto que se observem alguns princípios (e que certas posições e compromissos sejam respeitados)<sup>3</sup>, então só podemos rezear que – com algum incômodo para os críticos – tais princípios

---

<sup>2</sup> “Como todas as melhores posições radicais, portanto, a minha é perfeitamente tradicionalista. Quero resgatar a crítica literária de certos modos de pensar atuais, certos modismos pelos quais ela foi seduzida [...] e trazê-la de volta aos antigos caminhos que abandonou. Embora minha posição seja reacionária sob esse ponto de vista, não pretendo que todos os antigos termos da retórica e sua utilização renasçam e ocupem o lugar da moderna linguagem crítica. Não é preciso que isto ocorra já que existem, nas teorias literárias examinadas neste livro, conceitos suficientes para pelo menos nos permitir começar. A retórica, ou a teoria do discurso, divide com o formalismo, o estruturalismo e a semiótica, o interesse pelos recursos formais da linguagem; como a teoria da recepção, porém, ela também se ocupa da maneira pela qual tais recursos são realmente efetivos no ponto de ‘consumo’. [...] O fato de ser a ‘teoria literária’ uma ilusão não significa que não possamos extrair dela muitos conceitos valiosos para um tipo totalmente diferente de prática discursiva” (EAGLETON, 1983, p.221-222, grifo do autor). As dificuldades estariam, por certo, em selecionar, fora da lógica da teoria, os critérios para separar o que é realmente “valioso” daquilo que é perfunctório numa crítica, sem falsear esse discurso que, em nome da “verdade”, pretende constituir-se num “tipo totalmente diferente de prática discursiva”, qualquer que seja ela.

<sup>3</sup> Conforme o mesmo Eagleton (1983, p.226-227): “Os críticos radicais também se mostram abertos quanto à teoria e ao método: nesse particular, eles tendem a ser pluralistas. Qualquer método ou teoria que contribua para a meta estratégica de emancipação humana, para a produção de ‘homens melhores’ por meio da transformação socialista da sociedade, é aceitável. Estruturalismo, semiótica, psicanálise, desconstrução, teoria da recepção, e assim por diante: todas essas abordagens, e outras, têm aspectos que podem ser aproveitados. Nem todas as teorias literárias, porém, serão redutíveis aos objetivos estratégicos em questão: das examinadas neste livro, várias me parecem incapazes de serem reduzidas. O que escolhemos e rejeitamos na teoria, portanto, depende daquilo que estamos tentando fazer na prática.”

tenha assumido finalmente o primeiro plano no cenário, afastando tudo o mais para o fundo. Não se trata de ser pessimista quanto ao futuro da crítica ou de cultivar a nostalgia de um passado com o qual, evidentemente, há diferenças a acertar. Mas, no que concerne a um diálogo entre poetas e leitores (que, imaginamos, teriam se comunicado uns com os outros de modo mais desimpedido certa vez, por meio de códigos de domínio comum), o fato é que a transferência do foco para outros setores e interesses (dentre os quais as questões de sentido cultural, ideológico e social da arte), conforme se pensa atualmente, mesmo apontando para aspectos da vida em literatura que até então permaneceram na sombra, não supre as necessidades originadas na clivagem.

Talvez apressadamente, alguém poderia ser tentado a supor que, se poetas e público não falam uma língua comum, a culpa é dos primeiros, que, imersos em suas preocupações, perderam o sentido (e a direção) daquilo que realmente importa, quando se trata de travar um diálogo aberto com os leitores. Essa é, porém, a concepção mais ingênua do problema, que suscita lucubrações acerca de uma bifurcação dos interesses – tanto aquele dos poetas, quanto o dos críticos e do público em geral –, bifurcação que faz imaginar que a resolução das questões depende mesmo de solucionar as aporias e distinguir corretamente as dimensões sociais e comunicativas da arte de suas implicações estéticas e formais, conforme se propunha também até há pouco tempo<sup>4</sup>.

Além disso, seria ingênuo imaginar que os poetas perderam o seu público porque já não falam uma linguagem capaz de abordar as questões realmente “importantes” da época moderna, que interessa ao público – compreendido este como coletividade (tal como se houvesse um núcleo de assuntos e atitudes que devessem de fato orientar todas as tentativas de inserção social dos escritores). E seria inadequado – considerando-se, com Valéry (2007), o âmbito da pesquisa, empreendida pelos poetas, de uma linguagem do poema, da arte ou do espírito que não negligencia nenhum dos seus aspectos – acreditar que o problema esteja apenas no fato de que, tendo-se aprofundado em sua perquirição, os poetas perderam o contato com aquilo que efetivamente importaria ao público e ao processo da linguagem. Seria mais ou menos como supor que a pesquisa e o aprofundamento conduziram não para dentro dessa linguagem, mas, paradoxalmente, para o lado de fora dela, levando os autores a falar, em seus poemas, uma língua (ou uma linguagem) que não é língua (nem linguagem) no sentido próprio desse termo.

Tais são as contradições a que se chega quando se aprofunda a reflexão, tomando como ponto de partida a ideia de que a arte é a “expressão” ou a perseguição de alguma coisa que lhe é anterior e que lhe cumpre mencionar: a arte, convertida

---

<sup>4</sup> Como exemplo, citamos o artigo “A situação atual da crítica no Brasil”, escrito nos anos 60 do século XX (PIGNATARI, 1971).

em linguagem da cultura (ou da sociedade), e não em linguagem “na” cultura (e na sociedade), não pode senão caminhar em direção a essa cultura. Mas, quando se adianta na caminhada, perde o sentido tanto da cultura quanto da linguagem, transformando-se então em linguagem de uma não-linguagem que só teria a dizer a sua própria ineficácia, a sua exterioridade ou nulidade, perante um mundo que lhe caberia expressar, mas com o qual perdeu o contato.

## A questão do sentido

Podem ser, no entanto, que a questão não esteja bem dimensionada. Refletir sobre o que chamamos de clivagem (entre os interesses dos poetas e do público), na perspectiva da comunicação, pode levar a conclusões precipitadas ou estranhas. Além disso, sempre fará suspeitar que, qualquer que seja o caso, o divórcio entre a linguagem dos autores e a linguagem dos leitores resulta do fato de aqueles (os autores) terem se tornado excessivamente “profundos”, em detrimento dos interesses mais rasos ou mais imediatos de um público que, além de não ser exercitado no convívio com as obras importantes da tradição, teria se mostrado cada vez mais superficial no trato com as coisas do espírito. Disso resultaria, conforme se observa frequentemente na palavra dos analistas da cultura – que têm nos jornais e noutros meios de comunicação a sua tribuna –, tanto a suspeita de que o público se desinteressa cada vez mais da poesia (por não ser capaz de compreendê-la), quanto uma velada acusação, dirigida aos poetas, de terem, com se tornarem excessivamente difíceis e ensimesmados, desaprendido a falar a linguagem do público. Em suma, o fato de os poetas que aprimoram sua linguagem e avançam em suas interrogações acerca da poesia terem perdido o apelo diante do público implicaria que ou essas pesquisas deveriam caminhar ao encontro do público (que delas se desinteressou); ou que o público, sob outras condições (de educação e formação literária), estaria mais apto a compreender, acompanhar e aquilatar as pesquisas da arte, condições das quais agora não dispõem.

Do ponto de vista da crítica literária (caso se possa assumir esse ponto de vista sem resvalar para um falseamento), a reflexão poderia situar-se sobre outras bases. Certo é que não seria legítimo, para a crítica – dado o fato único de que se “especializa” cada vez mais em ler a literatura –, arrogar para si uma autoridade que a outros setores da cultura (ou em outros ambientes) e da interpretação não caberia assumir. Não é o caso só de ser humilde ou modesto com a própria tarefa ou missão: trata-se de não assumir logo de saída pressupostos que podem revelar-se equivocados em seguida ou que apenas se devem tomar como pontos de partida porque, eventualmente, não se percebe que resultam de alguma coisa que os antecede no bojo da própria reflexão e que não se leva em conta ao se estabelecerem certas bases. Se a literatura

contém, como o quis Maurice Blanchot (2004)<sup>5</sup>, para mencionarmos outro crítico, como inerente a ela um elemento de “crítica”, caberia pensar que esse elemento só é crítica na medida em que permanece junto a si mesmo, isto é, na medida em que preserva uma fidelidade a si próprio que indica ser da sua “natureza” estar sempre em seu ponto de partida, sendo-lhe proibido fazer prospecções acerca do futuro ou prescrições acerca do presente – muito embora a emissão de julgamentos não escape a esse âmbito de atuação.

Por outros termos, e seguindo o raciocínio de Blanchot (2004), se a crítica é crítica na literatura, então ela o será na medida em que a literatura a suscita como crítica. Isso quer dizer, entre outras coisas, que um “saber” mais aprofundado sobre a literatura, embora pertença ao escopo da crítica, não lhe está garantido em princípio. Antes, devemos falar de um não-saber que se aprofunda à medida que avança, constituindo esse aprofundamento aquilo que chamaremos então de “crítica” em literatura. Mas aprofundar-se e avançar não quer dizer garantia de sucesso e, tampouco, prerrogativas quanto ao objeto, ao qual teriam acesso também os campos de investigação:

“Crítica”, no sentido que lhe damos aqui, se aproxima mais (mas a similaridade pode ser enganadora) do sentido kantiano da palavra. A razão em Kant interroga as condições de possibilidade da experiência científica, tal como a crítica se liga à busca pela possibilidade da experiência literária, mas essa busca não é apenas um propósito teórico, é o próprio processo constituinte da experiência literária, e a sua possibilidade é constituída mediante testar e contestar, mediante a criação. (BLANCHOT, 2004, p.5, tradução nossa, grifo do autor).

Entretanto, quando a crítica se aproxima de seu objeto, algumas posições se estabelecem, não sendo a menos importante o fato de converter-se a literatura num “objeto” de investigação para a teoria e a interpretação. Muito se poderia dizer a esse respeito. Para ficar só num aspecto, mencionaremos a impossibilidade, inerente à crítica, de tecer lucubrações acerca da origem da obra ou dos processos intelectuais (mas também éticos, biológicos, psicológicos, etc.) que conduziram a ela. Valéry parece ter sido sensível a essa dimensão da crítica, fazendo dela um motivo algo recorrente dos seus comentários. Quando menciona, por exemplo, a propósito de “O cemitério marinho”, o estudo que Gustave Cohen fez desse poema, um dos aspectos que salienta – acerca da experiência de ouvir um crítico competente discorrer sobre uma obra da qual se é o autor reconhecido – é o espanto e mesmo a estranheza com que acompanha as palavras do estudioso. No mesmo passo, muito antes que contestar ou aprovar a pertinência do comentário, Valéry prefere mencionar algumas peripécias

---

<sup>5</sup> No prefácio a *Lautréamont e Sade*.

que acompanharam a criação do poema. E, mais importante, conclui o seu próprio comentário com estas palavras curiosas, que se tornaram então conhecidas na teoria literária do século XX:

Quanto à interpretação da *letra*, já me expliquei antes sobre esse ponto; mas nunca será demais insistir: *não há sentido verdadeiro de um texto*. Não há autoridade do autor. Seja o que for que tenha *pretendido dizer*, escreveu o que escreveu. Uma vez publicado, um texto é como uma máquina que qualquer um pode usar à sua vontade e de acordo com seus meios: não é evidente que o construtor a use melhor que os outros. Além disso, se ele conhece bem o que quis fazer, esse conhecimento sempre perturba, nele, a perfeição daquilo que fez. (VALÉRY, 2007, p.168, grifo do autor).

É preciso subscrevê-las? E é justo supor que os textos não têm um “sentido verdadeiro”, qualquer que seja; ou tudo dependerá do significado que se atribui a essa expressão? Talvez fosse melhor entender a ideia de sentido – mais do que como um conjunto de significados estáveis que retornariam sempre quando da leitura de um texto – como qualquer coisa que preside a leitura, que a direciona, esclarece ou aprofunda de algum modo, até o ponto de se poder dizer que só existe leitura “no” sentido e jamais fora dele.

Não se colocaria, pois, no início, a questão da verdade. Importa, antes, que o sentido esteja lá – qualquer que seja (ou o que quer que ele seja) –, por menos capazes que sejamos de situá-lo como realidade concreta ou circunstância efetiva da linguagem, no seu jogo complexo de significações. Sobre esse aspecto, conviria observá-lo conforme sugeriu Blanchot (2005): falando da voz profética que se manifesta nos escritos religiosos (na Bíblia, principalmente), fez menção a essa presença, situando-a num âmbito que não diz respeito à verdade ou à mentira das declarações. Para Blanchot (2005, p.114), se a fala profética é aquela em que o sujeito é conduzido para “o deserto e o fora”, isto é, uma fala “[...] errante que volta à exigência originária de um movimento, opondo-se a toda estabilidade, a toda fixação a um enraizamento que seria repouso”, o sentido diz respeito, pois, à ausência de imobilidade, ao movimento incessante que conduz a voz para fora daquela fala diurna que diria o mundo como coisa certa e determinada, como uma evidência à qual a linguagem se cola. E essa “fala incessante” nos diz que o sentido – aquele que assombra a fala profética – está presente em tudo e em toda parte, mas nos diz também que o acesso a ele não é permitido ao modo imediato da fala, o qual tenderia a coagulá-lo numa significação ou numa imagem – atitude proibida à interpretação, diga-se de passagem, na tradição judaica<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Tal como, por exemplo, na proibição de representar a divindade por meio de imagens.

A fala “mostra” o sentido, por assim dizer, e aquilo que mostra remete a uma convocação ou a um desalojamento da própria fala, tão bem representado na atitude dos profetas hebreus que, como se arrebatados para fora de si mesmos, encenam a profecia numa espécie de “mímica viva” (BLANCHOT, 2005, p.122). É essa fala que, proibindo, nas palavras de Blanchot (2005), de dizer “Sereis curvados sob o jugo”, leva o profeta a se sobrecarregar de cordas e sair do seu mundo, ele mesmo, sujeito sob uma canga de madeira ou de ferro:

O que nos diz isso? Que é necessário tomar tudo ao pé da letra; que estamos sempre entregues ao absoluto da fome, do sofrimento físico e de nosso corpo de necessidade; que não há refúgio contra esse sentido que nos persegue em toda parte, nos precede, sempre ali antes de nós, sempre presente na ausência, sempre falante no silêncio. Impossibilidade, para o homem, de escapar ao ser [...]. (BLANCHOT, 2005, p.123).

Estamos muito próximos de uma relação mais difícil e instável com o sentido, relação que nos obriga a dizer que, qualquer que seja a origem da obra, e qualquer que seja a trajetória dos gestos e decisões individuais que conduziram a ela (o domínio técnico das regras e dos materiais da arte e o talento individual de cada criador), essa origem tende ao desaparecimento. Mais: leva a crer também que, a despeito dos esforços que se façam para rastreá-la – mediante o estudo criterioso da psicologia dos autores, das condições sociais de aparecimento das obras e mesmo do funcionamento da linguagem na sua capacidade de constituir significado e servir de material para os textos da arte literária –, essa origem pertence ao reino da imagem e se consome no imaginário, impedindo qualquer relação de definitude com o sentido ou qualquer repouso sobre naturezas estáveis e confortadoras. A origem – mesmo para aqueles que se interrogam acerca dos meios e das condições de produção da arte – tem relações com o exílio ou com o movimento perpétuo, tal como se fosse esta, afinal, a natureza daquilo que se chama de imaginário:

Terrível maldição da palavra que torna vã a morte e estéril o nada. Fala ininterrupta, sem vazio, sem repouso, que a palavra profética agarra e, ao agarrá-la, consegue por vezes interromper, para que a compreendamos e, nessa compreensão, despertar-nos para nós mesmos. (BLANCHOT, 2005, p.123).

O exemplo da palavra profética deve ser esclarecido. Em princípio, pareceria impróprio atribuir à literatura as características do profetismo. No entanto, do ponto de vista de uma relação com os meios técnicos ou com a linguagem em geral, as aproximações se sustentam. A origem – aquilo que pretendemos nomear com essa palavra – é desaparecimento, mas é também, se olharmos pelo lado oposto,



a possibilidade de aparecimento de um sentido. É ela que faz com que, na arte, a obra mantenha, numa oscilação perpétua, uma relação com o homem (mediada pela palavra), com a linguagem e com o mundo – sem ser a arte exatamente “expressão” do homem (de seus sentimentos e de suas paixões, como se quis no Romantismo) ou do mundo. Mas é também, por outro lado, aquele ponto em que todas essas coisas entram em relação umas com as outras e consigo mesmas. Assim, quando Blanchot (1987) comenta, a respeito de Kafka, que, “quanto mais [ele] escreve, menos seguro está de escrever”, outra coisa não está em jogo senão a oscilação, podendo-se dizer, com o crítico francês, que, quando a obra tende a esse ponto, o desaparecimento “aparece” e se torna verdade no fulgor oscilante da imagem: “Consolação sem força: quanto mais ele [Kafka] escreve, mais se aproxima desse ponto extremo para o qual a obra tende como para a sua origem, mas que aquele que a apresenta só pode ver como a profundidade vazia do indefinido” (BLANCHOT, 1987, p.61).

Se é assim pelo lado do criador, se este sabe – conforme o próprio Kafka o admitia – que um maior conhecimento dos meios e um domínio mais aprofundado dos recursos disponíveis (caso exista mesmo alguma disponibilidade em arte) não são garantias de nada e tampouco uma salvaguarda contra os riscos de se perder ou naufragar, o que dizer então dos leitores e da crítica? Primeiro, é importante observar que não se trata aqui de uma deficiência pontual no domínio das (possíveis) regras da arte (embora tais coisas possam se confundir muitas vezes), que – conforme Blanchot (1987) assinala – uma vez dominadas afastariam para sempre as angústias e as incertezas próprias da relação. Do ponto de vista da leitura, a experiência da arte também conduz ao indeterminado ou, então, autoriza aquele movimento leve e despreocupado que tanto surpreende os autores e que apenas alarga e aprofunda o intervalo que separa o gesto de criação da obra da sua realização final no espírito do leitor – que suscita os comentários de Valéry (2007). Podemos, evidentemente, na condição de leitores, com uma autoridade que nunca deixará de ser suspeita, fazer afirmações acerca de uma possível gênese de determinadas obras, supondo que a sua criação corresponde a tais e tais diretrizes. Muitas vezes, poderemos até rastrear alguns elementos, ou então disporemos do depoimento dos autores (como o faz hoje a chamada crítica genética), autorizando-nos a fazer suposições. Mas o fato de existirem obras cujos autores e cujas circunstâncias de aparecimento são ignorados (e que nem por isso perdem nada de sua força literária, tornando-se, não raro, mais impressionantes por causa disso), esse fato é mais uma prova da relação que as obras mantêm com sua origem e com o indeterminado.

Do mesmo modo, podemos dizer que as suposições que fazemos acerca dessas circunstâncias e a imagem que nos vem de seus criadores (que servem para alicerçar juízos e julgamentos de valor) nada mais são que efeitos de um reaparecimento (em nós e nas obras) da origem, aparecimento que nos leva também – na expansão

do conceito de “obra”, que alguns preferem evitar –, sempre e a cada vez, a tentar preencher com um conteúdo preciso a ideia sempre transitiva de “realização”<sup>7</sup>.

## Uma voz do imaginário

Essa remissão da literatura à origem e ao imaginário – vista não apenas a partir da perspectiva de um autor que a escreve, mas também daqueles que a leem – fica mais bem compreendida num pequeno ensaio que Blanchot (2005) escreveu sobre Borges. Segundo o crítico francês, a literatura propiciou ao autor argentino o conhecimento do infinito, mas não de um infinito calmo, tirado das obras literárias e literário ele mesmo. Propiciou-o, antes, como possibilidade de afirmar “[...] que a experiência da literatura é talvez fundamentalmente próxima dos paradoxos daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamava de mau infinito” (BLANCHOT, 2005, p.136). E como se chega ao infinito pela literatura? Certamente, afirma Blanchot (2005, p.136), “[...] a verdade da literatura estaria no erro do infinito”. Este mundo no qual vivemos “é felizmente limitado. Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida”. Nossa experiência no mundo é a experiência do limitado (alguns anos de vida, alguns dias, algumas horas) que se inscreve no ilimitado (a eternidade), sendo possível que, invertida a relação, o ilimitado também se inscreva no limitado. O labirinto se torna a imagem que melhor ilustra o conhecimento da segunda possibilidade:

Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe. (BLANCHOT, 2005, p.137).

A experiência desses paradoxos é de caráter existencial e deve ser vivida no mundo e fora dos livros. No entanto, se, como o quer Blanchot (2005, p.137), “[...] a errância, o fato de estarmos a caminho sem poder jamais nos deter, transformam o finito em infinito”, a verdade da origem – na relação finito-infinito – se vê comprometida: “[...] do finito, que é no entanto fechado, podemos sempre esperar sair, enquanto a vastidão infinita é a prisão, porque é sem saída; da mesma forma, todo lugar absolutamente sem saída se torna infinito”. A oscilação, essa passagem sem mediações do finito ao infinito, não é apenas um desnorтеio: ela tem qualquer coisa de uma descoberta do mundo. Do mesmo modo, a descoberta – que nos revela a nós mesmos em nosso ser – nada revela acerca de nós mesmos, pois tem o caráter de um

---

<sup>7</sup> Cujos nomes se multiplicam sem cessar, escrevendo-se ora como criação, ora como construção, escrita, trabalho, etc.

apagamento: “O lugar do extravio ignora a linha reta; nele, não se vai de um ponto a outro; não se sai daqui para chegar ali; nenhum ponto de partida e nenhum começo para a marcha” (BLANCHOT, 2005, p.137).

De que maneira a descoberta (ou esse apagamento) remete à experiência literária ou, revertida, pode ser por ela revelada? Segundo Blanchot (2005, p.137) o descreve, Borges, homem “essencialmente literário” (e, portanto, disposto a compreender “segundo o modo de compreensão que a literatura autoriza”), está às voltas com a “[...] má eternidade e a má infinidade”, que são as que podemos experimentar, caso não cheguemos àquela “gloriosa reviravolta que se chama o êxtase”. Para Borges, conforme o compreende Blanchot (2005, p.138), “[...] o livro é, em princípio, o mundo, e o mundo é um livro”. Disso poderia advir uma certa tranquilidade, já que, se o mundo é um livro, podemos até duvidar da razão do universo, mas não daquela que sustenta os livros, especialmente aqueles de ficção – que são “organizados sem destreza”, que encadeiam eventos “[...] como problemas perfeitamente obscuros aos quais convêm soluções perfeitamente claras, como os romances policiais”, que são bem conduzidos e, nas palavras de Blanchot (2005, p.138), “[...] animados por aquele poder de ordenação que é o espírito”.

Mas a relação de duplicação entre mundo e livro implica consequências mais profundas. Uma delas é que, sendo possibilidade de mundo, o livro também estará agindo no mundo, e não apenas como um poder de “fazer”, mas como “[...] esse grande poder de fingir, de trapacear e de enganar de que toda obra de ficção é o produto” (BLANCHOT, 2005, p.138). Noutros termos, a ficção é mundo no livro, mas o mundo também é uma ficção, até o ponto de se poder afirmar que a hipótese cartesiana do gênio maligno não é a mais desesperadora: “Borges compreende que a perigosa dignidade da literatura não é a de nos fazer supor, no mundo, um grande autor absorto sem suas mistificações sonhadoras, mas a de nos fazer sentir a aproximação de uma estranha potência, neutra e impessoal” (BLANCHOT, 2005, p.139).

Quando Borges inventa a ficção do escritor francês Pierre Menard, que, escrevendo a partir da sua própria experiência e de seus pensamentos, compõe páginas que coincidem textualmente com as de *Dom Quixote*, vemo-nos diante da representação mais clara desses paradoxos. Lembra-nos Blanchot (2005) que o absurdo de dois livros cujas origens são diversas coincidirem na realização final é a falsificação própria da tradução: “Numa tradução, temos a mesma obra numa linguagem duplicada; na ficção de Borges, temos duas obras na intimidade da mesma linguagem”, ou seja, por meio “[...] dessa identidade que não é uma identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis” (BLANCHOT, 2005, p.139). Assim é que, conclui o crítico, “[...] ali onde há um duplo perfeito o original é apagado, e até mesmo a origem”. De frente para o apagamento é que percebemos a extensão real da ideia de que o mundo possa ser um livro ou de que o livro seja o duplo do mundo:

“[...] se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim” (BLANCHOT, 2005, p.139), tornando-se um volume completo, esférico, finito mas destituído de limites, no qual o escrever é, ao mesmo tempo, ser escrito, perversão da “soma infinita dos possíveis” da qual o Aleph seria a imagem mais justa e apavorante.

Nesta altura, talvez cansado de vertigens, o leitor poderia perguntar-se: “E o que tem tudo isso a ver com a ‘realidade’? Não se trata apenas de mais uma ‘ficção’, elaborada por um autor imaginativo que se compraz em devanear e até em se perder na ‘ideia’ do possível?” A esse leitor se pode devolver a pergunta na forma de uma segunda indagação, que rezaria assim: “E não é isso mesmo que a experiência do imaginário nos oferece, a hesitação, essa possibilidade e esse prazer de alguém se perder no indefinito, no qual uma coisa não é nem ela mesma nem outra, podendo ocorrer que seja as duas ao mesmo tempo?”

Se a preocupação com o sentido, que nos absorve, e a interrogação pela origem, corporificada numa interrogação acerca da técnica e dos recursos de que um autor lança mão para tornar possíveis os seus livros nos conduzem a algum ponto, então esse ponto se situa no imaginário. Sabia-o bem Valéry, à sua maneira, assim como Borges e Kafka o souberam. E, quando o poeta francês manifesta o seu espanto diante da leitura que Gustave Cohen fez de “O cemitério marinho” – como se Cohen falasse de um outro poeta que não o próprio Valéry –, não devemos entender isso apenas como um cumprimento ao poder de concisão da literatura, à sua capacidade de dizer muito em poucas palavras, que se lhe tem atribuído e elogiado ao longo dos tempos. É, antes, o reconhecimento de um poder de duplicar ou multiplicar, de fazer com que o autor sonhado se superponha ao autor real; ou de tomar o autor real como sendo o duplo do autor sonhado, num jogo de espelhamentos que sempre diz que aquilo que está ali é o que já partiu, embora permaneça lá para sempre, preso nas incertezas da palavra que oscila entre ser linguagem e ser imagem do mundo na literatura.

Não nos iludamos neste ponto: não se pode trapacear com o imaginário. Assim como é possível falar de um desaparecimento da origem no plano da imagem (no qual as obras tendem a se realizar), é preciso reconhecer que, se a questão do imaginário leva a supor o desaparecimento, o fato é que ela o sustenta até o fim; quer dizer: porque é da ordem do imaginário, a origem permanece nele (no imaginário) como questão, de modo que, ao mencionarmos o seu desaparecimento, não somos autorizados a concluir que a questão esteja superada ou que seja apenas uma ilusão, decorrente de certo modo peculiar de empregar as palavras que os autores escolhem. Aqui, importa pensar que onde o imaginário atua são postas em relevo as realidades implicadas. E isso significa que os termos em que se vazam os argumentos – autor, leitor, imagem, obra, linguagem ou qualquer outro que se apresente – apontam para realidades que se sustentam como tais perante o dizer da literatura, ao mesmo tempo em que, pelo poder de conversão (e transfiguração) da imagem, penetram no plano

do imaginário e nele se dissolvem. Reina, pois, a hesitação em todos os setores. Porém hesitar não quer dizer que devemos, forçosamente, avançar para além da incerteza, procurando resolvê-la num plano de homogeneidade tranquilizadora (o discurso, a linguagem, o real ou a fantasia como entidades separadas), que tenderia a apaziguar as consciências e a satisfazer uma teoria.

Quando dizemos que a percepção de Valéry (2007) concerne ao momento em que o autor sonhado se superpõe ao real (e vice-versa), há que reconhecer que tanto o autor sonhado quanto o autor real “existem” de fato como tais, isto é, que a força do imaginário é que os põe em questão, sem que a extensão do termo se esgote na relação e sem que o movimento que o imaginário insufla se torne, no esforço da nomeação, um simples oscilar entre os objetos de um sistema ou de uma estrutura (conforme a crítica estruturalista os compreendia até há algum tempo), que os põe em movimento à maneira de um jogo.

Podemos tomar a ideia de “autor real” como realidade concreta do mundo e não apenas como uma invenção do discurso? Mesmo que não queiramos fiar-nos tão piamente nos termos, convém reconhecer que sustentar distinções – que ajudam a ver com maior clareza os fenômenos com que estamos a lidar – é, ainda assim, mais produtivo do que recorrer às reduções, que afinal não teriam nada em que se apoiar. A prática de reduzir o conceito de obra – e, mais amplamente falando, a experiência da literatura em geral, mediada pelas potências do imaginário – à noção de “texto” literário pode conduzir a muitos equívocos. Não estamos a pretender, evidentemente, que se deva retornar aos termos de uma teoria tradicional ou requerer os direitos do autor real, qualquer que seja ele, a uma glória que a planificação imposta pelos conceitos corrente (de “texto” e “discurso”) determina. No entanto, se admitirmos que a experiência da literatura não é, de modo algum, a redução, mas antes a totalidade dos elementos implicados, pode ser que corramos o risco de apenas superpor mais uma ficção às ficções que a experiência sozinha é capaz de gerar. (Estamos, pois, no terreno minado da nomeação, que pode nos levar a qualquer porto ou, menos afortunadamente, ao limiar de algum desastre.)

## **A mobilidade do olhar**

Quando Foucault (2008), em *A ordem do discurso*, propõe, entre os procedimentos de controle e delimitação do discurso, funcionando no seu interior, as noções de comentário, autoria e disciplina (teórico-científica), podemos até concordar com essa posição, contanto que não mais olhemos à nossa volta ou que subsumamos que, de fato, tudo se reduz ao universo do “texto” e da circulação dos “discursos”, conforme aparece em seu livro – discursos que de algum modo se dão a ver como tais (sem o recurso a uma “realidade” que a eles se contrapusesse e com a qual estivessem

conectados) a um sujeito que neles está imerso. Se a experiência aceita a redução e se o sentido não é aquilo que se *vive* no plano da experiência (do qual os textos nos propõem apenas imagens destituídas de substância), mas antes alguma coisa que se intercambia num universo de produções discursivas onde (seríamos obrigados a crer) as relações de quantidade são tentadoras demais para que não as superponhamos a tudo o mais, então poderemos assumir que sim, que o comentário pertence de fato à ordem do jogo (e não à ordem do imaginário) e que se alastra, por uma espécie de inércia, sobre um plano de verbalismos que se acha sempre em expansão. Nesse plano, as distinções não seriam possíveis a não ser que introduzíssemos vetores ou aferidores cujo estatuto estaria sempre “fora” do discurso (tal como os próprios mecanismos de controle que se postulam):

É certo que esse deslocamento não é estável, nem constante, nem absoluto. Não há, de um lado, a categoria, dada uma vez por todas, dos discursos fundamentais ou criadores; e, de outro, a massa daqueles que repetem, glosam e comentam. Muitos textos maiores se confundem e desaparecem, e, por vezes, comentários vêm tomar o primeiro lugar. Mas, embora seus pontos de aplicação possam mudar, a função permanece; e o princípio de um deslocamento encontra-se sem cessar repostos em jogo. (FOUCAULT, 2008, p.23).

Se o autor literário, também ele, à maneira do comentário (que Foucault parece não atribuir a ninguém), não deve ser entendido “como o indivíduo falante que pronunciou ou escreveu um texto”, mas como uma “função”, isto é, como “[...] princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2008, p.26), não vemos por que o leitor (real ou empírico) deveria interessar-se por isso, a não ser que fosse ele também uma espécie de jogador viciado em discursos (coisa que o imaginário autoriza, mas apenas ao seu modo), ou que a sua existência de leitor, descarnada e reduzida também à miséria de uma “função”, se consumisse toda no interior da linguagem.

O gesto de selecionar e pôr em relevo determinados elementos, segregando outros para a sombra ou para os níveis inferiores do não-dito, parece cômodo para as conveniências da teoria. Mas não vemos por que deveríamos nos contentar com eles, mesmo sabendo que, no plano do imaginário (qualquer que seja), estamos sempre sujeitos a reduzir tudo a palavras, caindo nesses abismos do sentido que nos ameaçam por todos os lados na experiência e, no entanto, ao mesmo tempo, sabendo que as coisas “não são assim” realmente e que é o fato de não serem assim que nos mantém vivos. Caberia, pois, à poesia e à literatura em geral lembrar-nos sempre da hesitação:

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde uma certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica. (FOUCAULT, 2008, p.28-29).

De certo modo, é como se tivéssemos de aprender com Foucault que, no plano da vida prática, aquele que “escreve e inventa” uma obra não é mais do que um “indivíduo”; mas no plano do discurso, no qual se inscreveria a prática da literatura, ele se converte num “autor”, para ali exercer um papel (uma função) definido. E por que não ser autor “fora” da literatura e “dentro” da vida, ou ser indivíduo “dentro” da literatura e “fora” da vida, conforme o imaginário nos propõe, sem que tenhamos de colocar de lado qualquer coisa a fim de que a teoria resulte coerente? Pode ser que, acompanhando Foucault, estejamos aqui a ser mais tradicionais do que a própria tradição, ao imaginar que os autores não se “envolvem” com suas obras e que não as vivem no plano de suas vidas, ou que não as vivem a não ser na medida em que existem “obras” para serem vividas e subsumidas pelo discurso, da mesma maneira que, no plano da leitura, o leitor não se “sonha” autor do livro que lê, competindo ao crítico lembrá-lo o tempo todo de que as coisas não se passam daquela maneira e de que as confusões são proibidas na “ordem” das postulações?

Sentir-se “perdido” no imaginário – eis tudo. E eis uma experiência à qual todo leitor que alguma vez tenha dirigido uma pergunta sincera à literatura acabará chegando mais cedo ou mais tarde. Mesmo os mais lúcidos e precavidos terão a sua parcela a pagar, a exemplo da própria crítica, que, por mais bem equipada (quando o é realmente), precisa despir os sentimentos de onipotência e tomar como um fato (e talvez como um ponto de partida) as suas próprias limitações. E o termo “limitações”, nesta altura, não quer dizer insuficiência, incapacidade ou despreparo para lidar com os assuntos da linguagem. Antes, indigita apenas mais um aspecto da relação que as obras mantêm com a leitura ou, melhor dizendo, mais um aspecto da experiência quando vista sob a perspectiva da leitura entendida como atividade – na qual todo sentido, ao se realizar, “cai” constante e irremediavelmente e se converte numa interpretação. Não se trata somente de nomear um aspecto da experiência para o qual pedimos uma reserva, um *plus* (numa concepção que não estranharia aos leitores de Derrida), no qual o sentido se veria garantido, como uma espécie de eterno *et cetera* para dentro do qual tudo se precipitaria e onde poderíamos lançar todas as nossas dúvidas.

O que importa salientar, no final da trajetória, é uma certa desconfiança, que não deixa de nos assaltar, em relação à ideia de que esse recuo e essa hesitação que

atribuímos ao imaginário sejam características da linguagem, como uma sua dimensão metafísica. Quando, falando de Husserl, Derrida (2005, p.47) observou, a respeito do finalismo rejeitado pelo filósofo, que a recusa “[...] é uma regra de direito, uma norma metódica que o estruturalismo dificilmente pode aplicar”, sendo esse “[...] a respeito do *telos* um voto de impiedade ao qual o trabalho jamais é fiel”, e quando afirmou que “o estruturalismo vive na e da diferença entre o seu voto e o seu fato”, à parte o caráter específico dessa reflexão, podemos meditar acerca dos limites de pretensão da linguagem em certos campos do pensamento, bem como sobre a possibilidade de que, ali onde termina aquilo que denominamos de “linguagem” (que afinal não é senão mais um nome a dançar no fluxo incessante das terminologias), tudo o mais venha a começar: “Quer se trate de biologia, de linguística ou de literatura, como perceber uma totalidade organizada sem proceder a partir do seu fim, pelo menos da presunção do seu fim?” Ora, onde a totalidade se manifesta ou se deixa perceber, também a ideia do “sentido” toma corpo: “E se o sentido não for o sentido senão numa totalidade, como surgiria, se a totalidade não estivesse animada pela antecipação de um fim, por uma intencionalidade que aliás não é necessariamente e em primeiro lugar a de uma consciência?” (DERRIDA, 2005, p.47). Curiosamente, as estruturas que oscilam não aceitam o seu próprio fechamento. Elas apontam sempre para alguma coisa que vem depois delas, um transbordamento que, para a felicidade dos vivos, mantém o mundo em funcionamento:

Se há estruturas, elas são possíveis a partir dessa estrutura fundamental pela qual a totalidade se abre e transborda para *ganhar sentido* na antecipação de um *telos* que é preciso entender aqui sob a sua forma mais indeterminada. Esta abertura é certamente o que libera o tempo e a gênese (confunde-se mesmo com eles), mas é também o que se arrisca a fechar o devir ao informá-lo. A fazer calar a força sob a forma. (DERRIDA, 2005, p.47, grifo do autor).

Tudo isso é muito obscuro, devemos admitir, e talvez não convenha insistir na questão. De qualquer maneira, preferimos nada manifestar a respeito desses limites (ou o que sejam eles), agindo como se “nada” soubéssemos deles, porquanto a possibilidade de aquelas características que atribuímos ao imaginário pertencerem de fato à linguagem nos escapa completamente. Ora, no entanto, antes de terminarmos, não custa dizer que, se o sentido é uma linha de fuga, uma totalização ou o que quer que seja que nos faça olhar nessa direção, ele surge – para recorrermos a um pensamento de Nietzsche – da possibilidade das perspectivas. Conforme interpretou esse pensamento Jean Pierre Faye, podemos dizer também que é da mobilidade do olhar que olha em todas as direções – mas que não se vê naquilo que olha e, sim, na própria mobilidade, calculando a sua posição à medida que se desloca e se expande à sua volta – que o sentido advém como tal e orienta para si aquilo que à sua volta está



disperso, pois é certo que esse olhar, segundo Faye (2005, p.96, grifo do autor), há de ter sempre uma direção:

E de empregar essa “diferença das perspectivas” tendo em vista o conhecimento da vontade de contradizer, para nos libertar precisamente dos seus “conceitos contraditórios” – como “razão pura”, isto é, com um olhar que não teria direção, cujas forças ativas de interpretação estariam amarradas. Ora não existe ver sem perspectiva, “não existe visão que não seja perspectivista” – *nur ein perspektivischen Seen.*

Mas isto não é, novamente, só outra metáfora, que precisaria ser interrogada? Se quisermos retornar ao ponto onde iniciamos, diremos que a possibilidade de conhecer as obras, olhada pelo ângulo da leitura (e da crítica), traçando-lhes a gênese e supondo os segredos de sua feitura (sua arquitetura interna e os materiais que se usam para fazê-la) está eivada de riscos e equívocos – equívocos estes que frequentam também, do lado dos autores, o seu momento de criação. Quanto a isto, para lembrarmos um famoso soneto de Olavo Bilac (1997, p.336), diríamos que, ali onde os andaimes foram retirados, resta ao leitor (como restaria ao autor) a perspectiva do sonho, que o põe de novo em movimento e o induz à procura daquilo que não sabe sequer se já esteve lá alguma vez, mas que vale a pena procurar.

Igualmente, quando Valéry (2007) se admira de que um poema obscuro possa produzir um comentário fino e bem urdido, tão preciso e revelador, só podemos concluir, imitando o seu mestre Mallarmé, que isso resvala para o campo da divagação. Afinal, conhecemos de fato as obras literárias? Estamos de fato no “sentido” quando, cheios de entusiasmo, sentimos que a partir delas o mundo se esclareceu ou ganhou contornos, se tornou mais nítido ou se transformou num mundo que nós, enfim, podemos habitar? Estas são as perguntas com que nos deparamos ao cruzarmos a linha do imaginário, sabendo, contudo, que elas – as perguntas – sempre estiveram lá, pois antecedem a própria caminhada.

SUTTANA, R. N. Literature, sense and imagery: some aspects. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.207-227, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *Since ancient Greece, the relationship between literature and the imagery has been an object of wondering of many thinkers. Beginning with Aristotle, and going on with Kant, Sartre and Blanchot, the effort to understand how the literary language becomes an “image” and, at the same time, maintains its capacity to express meaning outside of a dependency (where image refers to the universe of visual representations), constitutes a challenge. In this relation, we understand that the term image assumes initially a metaphorical character, which makes it necessary*

*to inquire how the visual concept enters the field of language and becomes in it an element of meaning. In this paper, we discuss some aspects that issue. Based on the concept – suggested by Valéry – that there is in literature an element of construction and forethought –, which is immediately converted, in the act of reading, in a field of literary meaning, often surpassing the author's intentions –, we walk toward the idea that there is, in the transforming process (of image in literature), a formation of sense that supports and justifies the reader's interest in the dispersion of literary language, also opening the space of questioning and criticism. Conceptualizing the notion of sense is fundamental here. In this study, by defending the idea that the imaginary, in the notion of sense, is a mode of loss, of self-forgetting, we freely address some elements of the relationship between literature and imagery, as well as its importance to criticism and literary interpretation.*

- **KEY WORDS:** *Literary work. Sense. Imagery. Interpretation.*

## Referências

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. **Lautréamont and Sade**. Tradução de Michelle Kendall and Stuart Kendall. Stanford: Stanford University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FAYE, J.-P. **A filosofia daqui para o futuro**. Tradução de António Viegas. Lisboa: Instituto Jean Piaget, 2005.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 17.ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2008.

JIRMUNSKI, V. Sobre a questão do método formal. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p.56-73.

\_\_\_\_\_. As tarefas da poética. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. v.1, p.436-448.

KAFKA, F. **Diários**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Liv. Exposição do Livro, [195-?].

PIGNATARI, D. A situação atual da poesia no Brasil. In: \_\_\_\_\_. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.91-117.

RONALD, C. **Um lugar para os dias**. Florianópolis: Bernúncia, 2008.

TYNIANOV, I. O ritmo como fator construtivo do verso. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. v.1, p.449-461.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.



# CIÊNCIA E REVOLUÇÃO NAS POESIAS DE MONTI E DE ALFIERI

Sérgio MAURO\*

- **RESUMO:** Pretende-se analisar as profundas contradições e oscilações dos poetas arcádicos italianos diante dos eventos históricos da época e também com relação ao progresso científico do início do século XIX. Para tanto, serão analisadas as obras *Bassvilliana*, de Vincenzo Monti, e *Rime*, de Vittorio Alfieri.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Arcadismo. Literatura Italiana. Revolução Francesa. Ciência e Literatura.

Vincenzo Monti (1754-1828), poeta italiano do período arcádico, cultuou os cientistas e fez deles heróis emblemáticos da época até mesmo nos primeiros anos do século XIX. Monti, na poesia “In morte di Lorenzo Mascheroni”, de 1801, manifestou estupor e entusiasmo diante das fantásticas descobertas de Alessandro Volta. O poeta colocou-se como observador entusiasta a descrever as experiências do cientista, demonstrando inclusive conhecimento dos processos empíricos que levaram às descobertas: *che vita infonde pe' contatti estremi/ di due metalli (meraviglia a dirsi)/ nei membri, già di pelle e capo scemi, / delle rauche di stagno abitatrici, / e di Galvan ricrea gli altri sistemi* (MONTI, 1963, p. 180). Os versos citados exemplificam muito bem a tentativa feita pelo poeta de relacionar as descobertas científicas anteriores (as de Galvani) com as experiências de Alessandro Volta, notável inventor da primeira pilha elétrica.

A lista de cientistas homenageados pelo poeta em “In morte di Lorenzo Mascherone” não se limita, porém, a Galvani e a Volta, pois aparecem referências nos primeiros versos a Galileo Galilei, e depois também a Bartolommeo Borda, matemático francês amigo de Lorenzo Mascheroni, que dá título ao poema e que também fora poeta-cientista, a Lazzaro Spallanzani, a Giambattista Riccioli, jesuíta e astrônomo, a Francesco Bianchini, físico e matemático da época, e a Barnaba Oriani, matemático e astrônomo.

Monti, no entanto, não foi apenas autor de poesias empoladas e grandiloquentes, mas também poeta capaz de inegáveis feitos como o poema *Bassvilliana*, obra bastante

---

\* FCL UNESP Araraquara. oruam@fclar.unesp.br Este artigo é fruto de pesquisas realizadas entre 2013 e 2014 na Università degli Studi di Bologna e na Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Itália, com auxílio da Fapesp.

discutida, lida e relida principalmente no século XX. O livro baseia-se no linchamento do republicano francês Ugo Bassville. Cometido por pessoas do povo em Roma, o linchamento deu o estímulo de que o poeta necessitava para conjugar as suas ideias contrárias aos “horrores revolucionários” da França à tentativa de adotar Dante como modelo inspirador. De fato, ao narrar em versos o itinerário da alma de Ugo Bassville, em evidente relação intertextual com a *Divina Commedia*, Monti buscou condenar o jacobinismo da Revolução Francesa, à medida que a alma de Bassville só poderá ascender a Deus quando cessarem os enforcamentos e todos os delitos, na visão do autor, que eram cometidos na França. Parte da crítica considerou inclusive que na *Bassvilliana* o poeta demonstrou-se “pouco sincero”, pois na vida real nutria sentimentos ambíguos com relação aos ideais revolucionários.

A crítica sobre a *Bassvilliana* é muito extensa. Os ensaios realmente aprofundados e criteriosos são, porém, relativamente poucos. Inicialmente, no final do século XI, o crítico Zumbini ressaltou muitas incoerências no poema de Monti, sobretudo a que diz respeito à transformação de Paris em “centro do universo” e a comparação descabida entre Luís XVI e Jesus Cristo. Retomando esta ideia de Zumbini, o crítico Raffaele Angelini, em *Il Basville e Luigi XVI nella Bassvilliana*, vai além nas observações críticas negativas, pois sublinha o “pastiche” de citações, que variam de Virgílio a Dante, realizado pelo poeta de Ferrara quando dá voz ao protagonista Bassville. Para Angelini, Monti não consegue dar ao protagonista a dimensão trágica por ele desejada. De acordo com o crítico, a superficialidade e os excessos de citações comprometem seriamente a *Bassvilliana*:

*... perché del Bassville sentiamo nella Bassvilliana spesso parlare, ma in questa cantica, per quanto lo cerchiamo, non lo troviamo. Ed è naturale : perché potessimo vederlo, il Bassville dovrebbe avere una sua fisionomia, un suo carattere particolare; invece egli è evanescente: vorrebbe essere sensibilissimo, profondamente compunto, ma non sa parlare senza declamare, non sa esprimere il suo dolore se non piangendo come una fontana ... (ANGELINI, 1910, p. 5).*

Francesco Flora destacou a questão do mito na poesia de Monti. Para o crítico, não havia na poesia “montiana” meros exercícios retóricos que utilizavam os mitos, e sim a compreensão da atemporalidade e do possível emprego do aspecto mítico para a compreensão da tremenda sucessão de eventos históricos a que o poeta assistiu e procurou compreender, apesar das muitas contradições e incoerências:...la mitologia montiana non è già da intendere in angusto senso scolastico; è l'essenza della sua capacità emotiva (FLORA, 1928, p. 19).

Enrico Bevilacqua, na introdução à edição da *Bassvilliana* de 1932, embora também destaque os maneirismos e a por vezes incômoda grandiloquência dos versos de Monti, não deixa de reconhecer a “dignidade” do poeta de Ferrara, especialmente a *Bassvilliana*. Para ele, não se pode negar o valor de documento histórico desta obra,

ainda que nos apareça datada, pois os fatos que se seguiram à conclusão da obra de certo modo desmentiram ou tornaram pouco críveis as referências à história imediata retratada nos versos.

O crítico francês Paul Hazard, no livro *Rivoluzione Francese e Lettere Italiane* (1789-1815), salienta que dificilmente Monti, poeta ligado à tradição política italiana e à Igreja, poderia ter compreendido o desenrolar dos acontecimentos durante a Revolução. Hazard enxergava na poesia de Monti, e em quase toda a literatura em geral italiana, clara aversão à França e aos franceses. No caso específico da *Bassvilliana*, esta aversão teria sido elevada ao máximo, mas se traduzia em beleza poética. O crítico francês põe em evidência o notável contraste entre a grandiloquência e a intertextualidade com clássicos do passado, sobretudo com a *Divina Commedia*, e o manifesto desprezo pela Revolução que tão cruelmente guilhotinou Luís XVI. Enfim, aquilo que para Angelini e Bevilacqua constituía o principal defeito da *Bassvilliana* foi por ele visto como grandeza poética obtida :

attraverso le imitazioni manifeste com cui si è compiaciuto d'infiorare il proprio poema; attraverso la scelta del metro; attraverso il tono, così pieno d'un'implacabile maestà, Monti si è avvicinato al grande modelo in piena coscienza.” (HAZARD, 1995, p. 66).

Desse modo, o livro de Giovanna Corvisiero, publicado em 1970, constitui o volume crítico mais abrangente sobre a *Bassvilliana* do século passado. A estudiosa ressaltou que as contradições evidentes de Monti, seja no que dizia respeito à ambígua visão da Revolução Francesa, seja no que se relacionava às excessivas e repetitivas citações intertextuais, inseria-se, na verdade, na única função que para ele a poesia tinha na sociedade humana. O poeta de Ferrara acreditava, enfim, na beleza poética “consoladora” dos males humanos: *La letteratura era, per il Monti, il regno della bellezza consolatrice dei mali del mondo, il rifugio delle anime gentili lungi dagli orrori della guerra, dalle torbide passioni della vita cittadina e cortigiana* (CORVISIERO, 1970, p. 31).

Com relação às inúmeras referências à *Divina Commedia* e ao fato de que Monti foi na época da *Bassvilliana* saudado como o “novo Dante”, Corvisiero, assim como fará Walter Binni em *Monti –poeta del consenso*, de 1981, evidencia as profundas diferenças entre o protagonista do poema montiano e o protagonista da obra-prima de Dante. Ugo de Bassville é construído por Monti como espectador passivo dos horrores perpetrados pelos revolucionários, enquanto o viajante Dante no reino dos mortos é concebido com grande dramaticidade e interage com todos os horrores presenciados no Inferno, com a esperança de salvação e com a melancolia do Purgatório e com a alegria imensa e a “festa de luz” do Paraíso. A alma de Ugo de Bassville não cresce moral e espiritualmente, pois cumpre apenas a função de espectador do terror em

Paris que supostamente o levará a “ficar livre” das penas infernais. Não é certamente o que ocorre na Divina Commedia, em que o protagonista aprende a conhecer profundamente os pecados e como deles libertar-se, para depois purgar-se e ascender aos céus.

Ao contrário da maioria dos críticos anteriormente citados, Corvisiero não descarta a obra de Monti como secundária ou “menor”. A estudiosa procurou ressaltar tanto os bons efeitos poéticos como a organicidade e os tons épicos do segundo canto da Bassvilliana, isto é, justamente o que narra a morte de Luís XVI na guilhotina, afastando os versos montianos do tom melodramático predominante no poema: *Quando la penna del poeta può indugiarsi in descrizioni, gli effetti poetici sono apprezzabili e confermano la nota attitudine decorativo-illustrativa del Monti* (CORVISIERO, 1970, p. 33).

Outro aspecto destacado pela estudiosa se refere à famosíssima versão da *Iliada* realizada por Monti. A crítica anterior a Corvisiero muitas vezes considerou (por exemplo, o citado Angelini) a façanha do poeta de Ferrara como o melhor que ele soube realizar em toda a carreira. Corvisiero, porém, foi mais além e associou o empenho de Monti na versão em italiano dos versos de Homero à demonstração da busca da inspiração para o tom heroico e grandiloquente que ele não encontrava nos eventos históricos que o circundavam:

*Ciò spiega la pienezza di poeisa della traduzione dell'Iliade in rapporto alle manchevolezze dei componimenti ispirati dalle circostanze della storia contemporanea, la quale, se colpiva l'immaginazione del poeta e ne sollecitava la fertilità inventiva, aveva sempre in sé, tuttavia qualcosa di non completamente risolto, qualche residua pesantezza di contingenza che stentava a comporsi in imagine di poesia* (CORVISIERO, 1970, p. 53).

Mais recentemente, porém, em um congresso dedicado inteiramente às relações entre Monti e a França, ressaltaram-se novamente a ambiguidade e o “reacionarismo” do poeta de Ferrara. A pesquisadora Marina Formica, por exemplo, nos Anais do referido congresso de Paris, afirma:

*Le parole di Monti, volto a denunciare quanti come i philosophes, ‘anco dal cielo assalgono le torri’ (Invito di um solitário ad un cittadino) e ad attaccare l'oscena schiera di ‘simulacri immondi’, composta da Diderot, Voltaire, Helvetius, Rousseau, responsabile dia ver seminato la pianta che diè di libertà sì amaro i l'frutto (Canto III della Bassvilliana) trovavano, anche in questo caso, riscontro nel progetto culturale di cùria, che, attraverso il maestro del Sacro Palazzo, il domenicano Tommaso Maria Mamachi, già aveva denunciato l'influenza nefasta del filosofante partito, preoccupandosi di porre in evidenza lo iato profondo comunque esistente tra le farneticazioni di pochi ‘increduli’ e l'inclinazione profondamente religiosa della popolazione* (FORMICA, 2006, p. 30).



Ainda com relação ao mesmo congresso, a comunicação de Enrico Ghidetti, autor de vários e aprofundados ensaios sobre o Barroco e sobre o século XVIII na Itália, estabelece a conexão entre a *Musogonia*, obra em que Monti aliou as referências à *Teogonia* e à *Titanomachia* aos eventos históricos da sua época e à *Bassvilliana*. Na verdade, com a *Musogonia* o poeta de Ferrara tinha a intenção de cancelar a péssima impressão causada inicialmente pela *Bassvilliana*:

*Ma, si dirá, la Musogonia è in fondo il risultato della affrettata rielaborazione di un testo progettato per far dimenticare la Bassvilliana, in primis ai sottoscrittori dell'edizione, così che l'appello patriottico finale coniugato con l'encomio dell'imperatore d'Austria, rapidamente detronizzato per far posto al generale Bonaparte, sarebbe risuonato spiacevolmente falso a chi avesse confrontato le edizioni romana e veneziana del poema...* (GHIDETTI, 2006, p. 87).

A maior parte dos críticos faz questão de destacar o caráter contraditório e polêmico de Monti com relação à Revolução Francesa. Monti parece em algumas ocasiões condenar explicitamente na *Bassvilliana* não só os rumos revolucionários, como também toda a visão iluminista que levou à Queda da Bastilha. Em outras, porém, como no poema *Pericolo*, posiciona-se contra os que queriam a restauração do antigo regime.

A ambiguidade política de Monti derivava principalmente da necessidade que o poeta sentia de cantar o evento histórico do momento, alternando louvores e condenações explícitas, e nem sempre tomando o devido distanciamento. Sendo assim, do mesmo modo que glorificou Napoleão Bonaparte em *Il Bardo della Selva Nera*, de 1806, não hesitou em louvar o retorno dos austríacos à Itália, após a queda de Napoleão. Giovanna Corvisiero, no livro citado, muito propriamente sublinhou este aspecto polêmico da poesia montiana:

*La subordinazione della poesia a scopi pratici, imposti dall'ufficio o dall'opportunità contingente (non dico oportunismo), si rivelava, per il Monti, sempre più faticosa e meno gradita. Ricordo le tre cantiche ch'egli scrisse dopo la caduta di Napoleone, per ineggiare agli Austriaci ritornati in Italia: il *Mistico omaggio* (1815) per l'arciduca Giovanni d'Austria, il *Ritorno di Astrea* (1816), *l'Invito a Pallade* (1819): in esse e con esse il poeta pagava l'ultimo tributo alla tirannica e penosa legge della contingenza storico-politica, alla quale egli – fedele soltanto alla poesia – aveva ingenuamente e incautamente prestato l'avallo prestigioso dell'Arte. Ma il vero Monti va cercato altrove.*” (CORVISIERO, 1970, p. 50).

Embora não seja difícil concordar com as afirmações de Corvisiero, é preciso considerar que, no afã de manter-se fiel às Musas, o poeta talvez tenha confusamente expresso contraditórios posicionamentos diante de eventos históricos gigantescos que

direta ou indiretamente afetaram a Itália, como a Revolução Francesa e as posteriores queda e ascensão de Napoleão Bonaparte.

Monti foi realmente o poeta dos “excessos”, e a melhor parte de sua produção poética está concentrada nos sonetos (por exemplo, os que constam em *I pensieri d'amore*, composto em 1783). Nos sonetos, o ímpeto do poeta aparece contido pelas limitações formais, e assim ele consegue alcançar um intenso lirismo e uma dramaticidade que certamente nos permite afirmar que sonetos como os de número III (“Oh come del pensier batte alle porte”) e IV (“Torna, o delirio lusinghier, deh torna”) merecem constar de qualquer antologia das melhores poesias italianas do século XVIII.

O que boa parte da crítica italiana (e também o francês Paul Hazard) desconsiderou foi a objetividade “científica” que Monti pretendia alcançar nos seus versos e que frequentemente o levava a “não colocar o coração”, como disseram também Leopardi e Binni, na sua produção poética. De todos os ensaios críticos e volumes sobre o assunto, somente o de Giovanna Corvisiero, embora se refira à *La bellezza dell'Universo*, foi capaz de perceber este aspecto importante do autor:

*il poeta delimita il proprio intento, e, forse inconsapevolmente, svela anche i segreti procedimenti del comporre: egli vuol descrivere analiticamente gli aspetti esteriori della bellezza dell'universo, di cui è centro e sintesi l'uomo fisico (la bellezza dell'anima non trova posto in una digressione); vuol poi cogliere il proprio delle arti imitatrici della Natura che, con mezzi diversi, rappresentano il Bello (...) Il cuore, dunque, non c'entra.... (CORVISIERO, 1970, p. 25).*

Por motivos diferentes, mas com as mesmas contradições de Monti, Vittorio Alfieri, escritor piemontês mais conhecido pelas intensas tragédias teatrais, que nasceu em Asti em 1749 e morreu em Florença, em 1803, também exprimiu em seus versos o mesmo desprezo pelos tiranos e pelas tiranias que está presente em tragédias como *Filippo* ou *Saul*.

Com relação à Revolução Francesa, Paul Hazard, que já havia ressaltado o ódio à França e aos franceses nas obras de Monti, se referiu ao *Misogallo* (1799) de Alfieri como a um livro totalmente dominado pela exclusividade da ojeriza pelos franceses. Para ele, à diferença da *Bassvilliana* de Monti, o livro de Alfieri não tinha a mesma beleza e a mesma amplitude, sendo por isso relegado ao esquecimento à época da publicação.

Hazard destacou, porém, que os primeiros acontecimentos da Revolução na França despertaram a simpatia do jovem escritor, coerentemente com a constante denúncia da tirania presente em quase todos os escritos de Alfieri. No entanto, assim como Monti, Alfieri não aprovou os rumos revolucionários e, sobretudo, o “Período do Terror”.

O importante crítico italiano Mario Fubini publicou, em 1963, volume inteiramente dedicado a Alfieri, no qual identificou nos versos de Alfieri (do livro *Rime*) a aversão constantemente manifesta do autor “astigiano” (nascido em Asti, no Piemonte) pela mediocridade. Fubini credita esta aversão ao orgulho de quem pertencia à nobreza e não conseguia, por exemplo, compreender os ideais iluministas da Revolução:

*Avvertiamo perciò nelle Rime il fastidio della mediocrità e l'anelito un eroismo più che umano, l'amore e l'angoscia della solitudine, il pensiero assiduo della morte, ora sfidata ed ora invocata, l'orgoglio di un saldo immutabile proposito e la desolazione di una volontà perplessa ed incerta, sentimenti tutti espressi in qualche frase incisiva e che talvolta s'innalzano sino a una vera rappresentazione poetica: e balzano vive dal diario alfieriano immagini, nelle quali quei sentimenti prendono figura, paesaggi orridi, rapidamente delineati, così conformi allo spirito del poeta o gesti ed atteggiamenti nei quali si manifesta l'impeto eroico di un'anima. (FUBINI, 1963, p. 96).*

O crítico adverte, no entanto, para o fato de que o iluminismo estava presente na cultura do autor, mas ao mesmo ele o repudiava, ou então, repudiava o “uso” que os revolucionários haviam feito das ideias iluministas:

*Così l'Alfieri al cosmopolitismo volteriano contrappone il senso vivo che egli ha delle diversità nazionali, all'ideale del saggio superiore agli egoismi dei popoli, l'ideale di un popolo acceso della sacra fiamma dell'odio: chiuso nel proprio individualismo e fermo alla cultura illuministica che egli avversa e che pur è sua, non può levarsi a quel più comprensivo concetto di nazione, che sarà proprio del Romanticismo e del Risorgimento (FUBINI, 1963, p. 164).*

Walter Binni também dedicou a Alfieri vários ensaios. Em um deles, ressaltou o relacionamento conflituoso do poeta com as ciências. Ao contrário de Monti, que não negava a importância das ciências e dos cientistas, tendo a eles dedicados versos encomiásticos e grandiloquentes, Alfieri considerava a poesia superior às outras artes e às ciências e não via possibilidade de interação entre duas formas de conhecimento tão diferentes. Binni adverte também para o fato de que o autor “astigiano” só enxergava na “ação de liberdade política” a meta final ou a possibilidade de interação da poesia.

Neste livro publicado em 1981, Binni associa a poesia de Alfieri ao petrarquismo, sobretudo no que diz respeito ao estilo e à sintaxe poética. Como em quase toda a obra dele, porém, o petrarquismo também se mostrava servil à indignação e ao orgulho de nobre solitário:

*Ma la sugestione petrarchesca serve alla poesia solo in quanto conferma la validità di una posizione romantica di lamento, di pensosità dolorosa. L'Alfieri delle Rime è lo stesso delle tragedie, forte della forza della passione sdegnosa e solitaria* (BINNI, 1981, p. 285).

Giacomo Debenedetti, autor de vários livros sobre literatura italiana dos séculos XIX e XX, escreveu um longo ensaio sobre Alfieri publicado em 1995, no qual procurou ressaltar não apenas a perene denúncia da tirania presente nas *Rime*, mas também o “realismo” do poeta de Asti que o levava ao uso de coisas “pouco poéticas” em muitos de seus versos. Assim o crítico analisa uma das composições das *Rime* (o soneto CLXXXII) que destoa bastante do caráter de empenho político-social e da sobriedade dos demais poemas, pois descreve com particulares bastante crus e até “grotescos” uma crise de disenteria do poeta:

*Affidato a simili bravure, potrà l'Alfieri mettere in poesia, che per lui vuole essere decoro e nobiltà di espressione, le cose meno poetiche, più crudamente realistiche. E scrivere quel capolavoro di virtuosismo, che è il sonetto, dove è cantata, anzi quasi dantescamente plasmata la conclusione di una lunga crisi di disenteria: 'Emmisi chiusa alfin l'inferi porta, / da cui proruppe strabocchevolmente / flusso uinfinito di materia morta / in negro – gialla bile aspra-fetente'* (DEBENEDETTI, 1995, p. 238).

Debenedetti, porém, embora associe tais elementos grotescos ou até irônicos, talvez de matriz dantesca (o Dante de alguns cantos “grotescos” ou “cômicos” do Inferno), não aprofunda a análise deste aspecto de diário, muitas vezes trivial, que as *Rime* muitas vezes assumem no desenvolvimento dos sonetos. Em outras composições, o poeta “astigiano” transcreve diálogos com a empregada toscana, com a qual afirma ter “aprendido” a língua de Dante, isto é, o florentino. Muitos são os momentos, portanto, que a obra de Alfieri adquire o tom de diário trivial, apesar do tom desolador e desesperado que predomina em boa parte das composições:

*E in ogni caso se, per semplificare, si vuol dire che le Rime sono un diario, si faccia pure: ancor più si metterà l'accento sull'ingegnosità, che ha saputo, di volta in volta, chiudere il fato nelle forme della poesia, dandogli un prestigio poetico, pur rispettandone la vivacità, la momentaneità di cosa contingente, colta a fiore della vita, e non già preventivamente proiettata nei cieli della poesia, incastonata nella sfera dele stelle fisse* (DEBENEDETTI, 1995, p. 226).

Gabriella Fenocchio também discorre sobre esse suposto “realismo” de Alfieri, direcionado, porém, à denúncia dos “desvios” da Revolução Francesa. A comparação dos franceses a “piolhos” e da França à “rainha dos estrumes”, no soneto XXIII, representa, para a estudiosa, o ápice dos elementos grotescos utilizados para depreciar as conquistas da revolução:

*Diversa, come sappiamo, è l'idea alferiana di libertà corrispondente al nome 'venerando', e diverso il suo ideale di repubblica rispetto a quella che i francesi credono di avere costruito dopo la Rivoluzione, instabile nell'avvicendamento dei poteri e nella labilità dei provvedimenti legislativi, tiranna nell'esigere una sottomissione servile. Il soneto XXIII ne traccia il quadro velenoso, con l'ausilio di un lessico attinto a uno stile comico improntato al più spregiudicato realismo (FENOCCHIO, 2012, p. 130).*

Entre 2003 e 2007, vários artigos e ensaios foram publicados sobre Alfieri, seja em anais de congresso, seja em volumes separados. Gostaria de ressaltar o livro de Arnaldo Di Benedetto, de 2003, que destaca a preocupação com a língua italiana nos versos do autor, fruto do seu orgulho nacional e da aversão à França e aos galicismos presentes na língua italiana:

*Condivise l'intento di ripulire non solo il proprio, ma l'uso degli italiani stessi delle forme francesi. Suo è il progetto di un'operetta che eliminasse le componenti francesi del linguaggio militare: un progetto che riprendeva un disegno già di Francesco Algarotti, e poi proseguito da altri nel primo Ottocento (DI BENEDETTO, 2003, p. 83).*

Em 2003, houve também um importante congresso em Berlim inteiramente dedicado a Alfieri. Das comunicações publicadas nos anais, destaca-se a de Carla Forno, que muito propriamente chama a atenção para a necessidade de se ler as tragédias de Alfieri (e o livro autobiográfico *Vita*) à luz dos conceitos expressos nos versos das *Rime*:

*Al solene equilibrio di queste pagine si contrappongono, appunto, le Rime, un esercizio stilistico, ma anche uno sfogo, un documento del tormento dell'animo. Esse offrono una sorta di connettivo letterario fra finzione e realtà, diario e autobiografia. Vi si incontrano sentimenti espressi in forma matura nelle contemporanee tragedie così come il bisogno di libertà del poeta e il conflitto con la propria epoca attraverso l'esaltazione della donazione del proprio patrimonio alla sorella Giulia celebrato come presupposto per la liberazione da ogni obbligo nei confronti della monarchia sabauda, con la conseguente votazione ad un'orgogliosa solitudine in polemica con le ingerenze del potere (FORNO, 2006, p. 30).*

O crítico Guido Santato, em 2007, publicou vários ensaios reunidos em um volume e dedicados à temática religiosa em Alfieri. Tendo investigado uma questão importante, aparentemente posta em segundo plano pela crítica precedente, Santato acrescentou uma observação crítica a tão propalada aversão de Alfieri pelo Iluminismo e pela França em geral. De fato, na opinião dele, em *Antireligioneria*, obra pouco divulgada de Alfieri, há a revalorização da religião e o auge da polêmica alferiana contra Voltaire e contra os ideais revolucionários: “L'Antireligioneria rappresenta il momento trionfale

della rivalutazione alfieriana della religione e insieme, significativamente, l'espressione più violenta della polemica antilluministica e antivoltairiana” (SANTATO, 2007, p. 81). Na opinião do crítico, portanto, é necessário atentar para essa revalorização religiosa quando se empreende a análise do ódio do poeta pela França.

Concluindo, a análise dos diferentes posicionamentos assumidos por Monti e por Alfieri diante dos eventos históricos da época em que viveram, assim como diante do desenvolvimento da ciência e dos cientistas do período, mostra claramente as contradições e as oscilações dos autores que se refletem em boa parte das obras em versos. Embora seguindo trajetórias diferentes, os dois poetas não aceitaram plenamente as profundas transformações provocadas pelas reviravoltas político-sociais e pelo progresso científico.

MAURO, S. Science and revolution in the Monti's and Alfieri's poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 54, n.2, p.229-239, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *We intend to investigate the vision of the French Revolution and the Science in the Vincenzo Monti's and Vittorio Alfieri's poems. Finally, we will analyze the books Bassvilliana, wrote by Monti, and Rime, by Alfieri.*
- **KEYWORDS:** *Arcadian poems. Italian literature. French Revolution. Science and literature.*

## Referências

ALFIERI. **Rime**. Firenze: Sansoni, 1963.

\_\_\_\_\_. **Opere**. Milano-Napoli: Ricciardi, 1977.

ANGELINI, Raffaele. **Il Bassville e Luigi 16 nella Bassvilliana**. Ascoli Piceno: Tipografia Economica, 1910.

ANGELINI, Cesare. **Carriera poetica di Vincenzo Monti**. Milano: Fabbri, 1960.

BEVILACQUA (org.), Enrico. **La Bassvilliana**. Torino: Società Editrice Internazionale, 1932.

BINNI, W. **Studi alfieriani**. Modena: Cucchi, 1995.

\_\_\_\_\_. **Monti- Poeta del Consenso**. Firenze: Sansoni, 1981.

CORVISIERO, Giovanna Carosella. **Mitologia e fantasia in Vincenzo Monti**. Napoli: Loffredo Editore, 1970.

- DEBENEDETTI, G. **Vocazione di Vittorio Alfieri**. Milano: Garzanti, 1995.
- DI BENEDETTO, Arnaldo. **Il Dandy e il Sublime. Nuovi Studi su Vittorio Alfieri**. Firenze: Olschki, 2003.
- FENOCCHIO, G. **Alfieri**. Bologna: Il Mulino, 2012.
- FLORA, F. **Poesie di Vincenzo Monti**. Firenze: Vallecchi, 1928.
- FORNO, Carla. In: Vittorio Alfieri: Solitudine – Potere – Libertà. Atti del Convegno di Berlino (Humboldt –Universitat zu Berlin, 12-13 novembre 2003). Frankfurt: Peter Lang Gmbtt, 2006.
- FORMICA, Marina. In: Vincenzo Monti e la Francia. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parigi – 24-25 febbraio 2006. Istituto Italiano di Cultura, Paris, 2006.
- FUBINI, Mario. **Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani**. Firenze: La Nuova Italia, 1963.
- GHIDETTI, E. Le favole antiche e il fantasma della libertà: sul Prometeo di Vincenzo Monti, in: Vincenzo Monti e la Francia. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parigi – 24-25 febbraio 2006. Istituto Italiano di Cultura, Paris, 2006.
- HAZARD, Paul. **Rivoluzione Francese e Lettere Italiane (1789-1815)**. Tradução de Pier Antonio Borgheggiani. Roma: Bulzoni, 1995.
- MONTI, V. **Poesie scelte**. Roma: Cremonese, 1963.
- \_\_\_\_\_. **Opere**. Torino: Einaudi, 1977.
- SANTATO, Guido. **Nuovi itinerari alfieriani**. Modena: Mucchi Editore, 2007.
- ZUMBINI, B. **Sulle poesie di Vincenzo Monti**. Firenze: Le Monnier, 1886.





## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, p.49
- Arcadismo, p.229
- Arquitectura moderna, p.11
- Artes gráficas, p.123
- Barroco, p.145
- Cante jondo, p.103
- Censura, p.49
- Cidade, p.163
- Ciência e Literatura, p.229
- Crisis de lo masculino, p.49
- Descrição, p.123
- Desierto, p.183
- ekphrasis*, p.123
- Fábrica, p.183
- Fausto* de Goethe, p.49
- Federico García Lorca, p.11, p.65, p.81, p.103
- Flâneur*, p.163
- Freud, p.65
- Gryphius, p.145
- Hungría, p.81
- Imaginário, p.207
- Inconsciente, p.65
- Interpretação, p.207
- Jacinta la pelirroja*, p.11
- José Moreno Villa, p.11
- Le Corbusier, p.11
- Literatura Alemã Seiscentista, p.145
- Literatura Italiana, p.229
- Métrica, p.145
- Mimese cultura, p.123
- Muerte, p.183
- Música, p.103
- Narrativa, p.31
- Obra literária, p.207
- Olhar, p.163
- Ortega y Gasset, p.49
- Pampa, p.183
- Pampino, p.183
- Performance, p.31
- Poesía, p.31, p.81, p.103, p.123
- Poeta en Nueva York*, p.31
- Pós-modernidade, p.163
- Pruebas de Nueva York*, p.11
- Recepción literaria, p.81
- Revolução Francesa, p.229
- Roto, p.183
- Salvador Dalí, p.11, p.65
- Sentido, p.207
- Siniestro, p.65
- Soneto, p.145
- Teatro, p.81
- “Teatro puro” de Federico García Lorca, p.49
- Utopia, p.163



## SUBJECT INDEX

- 17<sup>th</sup> century German literature, p.145  
Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, p.49  
Arcadian poems, p.229  
Baroque, p.145  
“cante jondo”, p.103  
Censorship, p.49  
City, p.163  
Culture, p.123  
Death, p.183  
Description, p.123  
Desert, p.183  
ekphrasis, p.123  
Factory, p.183  
Federico García Lorca, p.11, p.65, p.81, p.103  
Flanêur, p.163  
French Revolution, p.229  
Freud, p.65  
Goethe’s Faust, p.49  
Graphic arts, p.123  
Gryphius, p.145  
Hungary, p.81  
Imagery, p.207  
Interpretation, p.207  
Italian literature, p.229  
Jacinta la pelirroja, p.11  
José Moreno Villa, p.11  
Le Corbusier, p.11  
Literary Reception, p.81  
Literary work, p.207  
Lorca’s “pure drama”, p.49  
Manhood crisis, p.49  
Metric, p.145  
Mimesis, p.123  
Modern architecture, p.11  
Music, p.103  
Narrative, p.31  
Ortega y Gasset, p.49  
Pampa, p.183  
Pampino, p.183  
Performance, p.31  
Poems, p.31  
Poet in New York, p.31  
Poetry, p.81, p.103, p.123  
Posmodernity, p.163  
Pruebas de Nueva York, p.11  
Roto, p.183  
Salvador Dalí, p.11 , p.65  
Science and literature, p.229  
Sense, p.207  
Sight, p.163  
Sinister, p.65  
Sonnet, p.145  
Theater, p.81  
Unconscious, p.65  
Utopia, p.163



ÍNDICE DE AUTORES  
*AUTHORS INDEX*

ALONSO VALERO, E., p.65

BRANDÃO, A. J. de S., p.145

CASTRO FILHO, C., p.49

DUTRA, I., p.163

GARCÍA, M. Á., p.103

GOMES, Á. C., p.123

KATONA, E., p.81

MANSILLA, M., p.183

MAURO, S., p.229

MEDINA, A., p.11

SORIA OLMEDO, A., p.31

SUTTANA, R. N., p.207

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão  
Laboratório Editorial  
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01  
14800-901 – Araraquara  
Fone: (16) 3334-6275  
e-mail: [laboratorioeditorial@fclar.unesp.br](mailto:laboratorioeditorial@fclar.unesp.br)  
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

