

**JOYCE CONCEIÇÃO GIMENES ROMERO**

**O PERIGO DAS ÁGUAS:  
ASPECTOS DO FEMININO TERRÍVEL EM  
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER,**

**OCTAVIO PAZ E  
EDUARDO GALEANO**



**ARARAQUARA – SP**

**2014**

**JOYCE CONCEIÇÃO GIMENES ROMERO**

**O PERIGO DAS ÁGUAS:  
ASPECTOS DO FEMININO TERRÍVEL EM  
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER,  
OCTAVIO PAZ E  
EDUARDO GALEANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

ARARAQUARA- SP

2014

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes  
O perigo das águas: aspectos do feminino terrível em Gustavo Adolfo  
Bécquer, Octavio Paz e Eduardo Galeano / Joyce Conceição Gimenes Romero  
– 2014  
119 f. ; 30 cm  
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de  
Araraquara)  
Orientador: María Dolores Aybar Ramírez

1. Arquétipos na literatura. 2. Literatura fantástica.  
3. Bécquer, Gustavo Adolfo, 1836-1870. 4. Paz, Octavio, 1914-1998.  
5. Galeano, Eduardo, 1940-. I. Título.

JOYCE CONCEIÇÃO GIMENES ROMERO

**O PERIGO DAS ÁGUAS: ASPECTOS DO FEMININO TERRÍVEL EM  
GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, OCTAVIO PAZ E EDUARDO GALEANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras - UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Data da defesa \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientadora: Profa. Dra. María Dolores Aybar Ramírez**  
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara UNESP

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Karin Volobuef**

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Maira Angélica Pandolfi**

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras

**UNESP- Campus Araraquara**

Dedico este trabalho às muitas ondas, antes sinuosas, congeladas e destroçadas em corpo e/ou alma pela rudeza do sistema patriarcal, pela ignorância e pelo medo de ser e permitir ser.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro dessa vida, Sérgio, por dar as mãos e olhar, muitas vezes, para o meu horizonte. Compartilhar ideias, concordar ou discordar e ainda assim, ficar. Por amar minha liberdade como amo a sua e ser espectador do espetáculo (às vezes cômico, às vezes trágico) da minha existência.

À Claudinha, Flávia e Daniela pela cumplicidade, apoio, paciência e pela torcida.

À Bya por ficar debaixo da escrivadinha, ao Orfeu por entoar seus mais condoídos cânticos, na forma de uivos, enquanto eu tentava produzir e a Khaleesi por esquentar, mais recentemente, meu colo.

À Karin (professora) por trazer a tona a paixão pela arte a cada aula, revitalizando e transformando com sua fala mansa e intensa. Por suas aulas terem o efeito de café.

À Karin e Silvia pela valorosa contribuição no meu exame de qualificação.

À Lola por vivificar espíritos adormecidos pelo narcisismo estéril da academia tornando-os inquietos, sedentos, reluzentes, apresentando a teoria e a arte que movimenta a alma, vi isso acontecer muitas vezes, é lindo. Por satirizar o convencional, driblar o ordinário e mandar o *status quo* às favas. Por ainda assim, ter um doce olhar azulado para apoiar, regendo mentes na orquestra da liberdade. Por inspirar, gerar e nutrir sonhos, dar aulas de questionamento. Porque um pouco de perfume sempre fica nas mãos de quem distribui flores, agradeço por exalar os mais raros perfumes dessa terra e de outras mais longínquas.

À todas essas deusas e deuses minha gratidão, admiração e amor.

"Eu não acredito que existam qualidades, valores, modos de vida especificamente femininos: seria admitir a existência de uma natureza feminina, quer dizer, aderir a um mito inventado pelos homens para prender as mulheres na sua condição de oprimidas. Não se trata para a mulher de se afirmar como mulher, mas de tornar-se ser humano na sua integridade."

Simone de Beauvoir, *Balanço Final*

## RESUMO

O presente trabalho apresenta uma reflexão acerca da configuração das personagens fantásticas femininas nas três seguintes obras: “*Ojos Verdes*” (1861), de Gustavo Adolfo Bécquer; “*Mi vida con la ola*” (1949-50), de Octavio Paz e “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” (1993), de Eduardo Galeano.

Tendo em vista a perspectiva dos estudos mitocríticos que contemplam o aspecto ancestral do feminino maléfico, observa-se o modo como se produzem as manifestações da mulher fatal, vinculada ao feminino terrível e às águas nas literaturas de diferentes épocas. Analisa-se, assim, a representação simbólica que denominamos mulher-sereia, imagem que, repleta da carga mítica, se apresenta nos três contos construindo a figura arquetípica de mulher sedutora e atraente, mas causadora de danos, perigosa e por vezes, fatal.

Atenta-se, ainda, para a questão do gênero literário nos referidos contos, analisando sua construção através da personagem feminina, enquanto representação do fenômeno insólito que aparece nas narrativas.

**Palavras chave:** Mulher- sereia; arquétipos literários; literatura fantástica; literatura ibero-americana; Gustavo Adolfo Bécquer; Octavio Paz e Eduardo Galeano.

## ABSTRACT

This work presents a reflection about the configuration of fantastic female characters in the following three works: “*Ojos Verdes*” (1981), by Gustavo Adolfo Bécquer, “*Mi vida con la ola*” (1949-50), by Octavio Paz and “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” (1993), by Eduardo Galeano.

In view of the mythcritical studies prospect that contemplates the malefic female ancestral aspect, observe the way that they produce the manifestations of the femme fatale, linked to the terrible female and to the waters in different times. Thus analyzed a symbolic representation that we call mermaid-woman, a image that, full of mythical load, presents in these three tales on contours of the archetypal figure of seductive and attractive woman, but damage causer, dangerous and sometimes, deadly.

Also, attentive to the literary genre issue in these tales analyzing its construction through the female character, as an unusual phenomenon representation in the narratives.

**Keywords:** mermaid-woman; literary archetypes; fantastic literature; Gustavo Adolfo Bécquer; Octavio Paz and Eduardo Galeano.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 – CAPÍTULO I</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1 - Sobre autores e obras: palavras preliminares</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1.1 – Gustavo Adolfo Bécquer</b> .....	<b>12</b>
<b>1.1.2 – Octávio Paz</b> .....	<b>18</b>
<b>1.1.3 – Eduardo Galeano</b> .....	<b>22</b>
<b>2 – CAPÍTULO II</b> .....	<b>25</b>
<b>2.1 - O fantástico em trânsito: do tradicionalismo de bécquer à estética vanguardista em Paz e contemporânea, em Galeano</b> .....	<b>25</b>
<b>2.2 – Mulher, mito e literatura fantástica: as raízes do medo</b> .....	<b>47</b>
<b>3 – CAPÍTULO III</b> .....	<b>58</b>
<b>3.1 – “Ojos Verdes”, Gustavo Adolfo Bécquer (1871): nas águas profundas e dormentes do mito</b> .....	<b>58</b>
<b>3.2 – “Mi vida con la ola”, Octavio Paz (1949-50): o mar e suas águas tempestuosas.</b> .....	<b>71</b>
<b>3.3– “Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres”, Eduardo Galeano(1993): as águas correntes e sua imprevisibilidade</b> .....	<b>81</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>94</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>102</b>

## INTRODUÇÃO

O termo a que se pretende este trabalho delinea-se numa reflexão acerca da configuração das personagens fantásticas femininas em três obras a saber: “*Ojos Verdes*” (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer; “*Mi vida con la ola*” (1949-50), de Octavio Paz e “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” (1993), de Eduardo Galeano.

Nessas obras podemos observar a representação simbólica que denominaremos de mulher-sereia, imagem que, pejada da carga mítica, se apresenta nos três contos nos contornos da figura arquetípica de mulher sedutora e atraente, mas causadora de danos, perigosa e por vezes, fatal.

A mitologia nos dará o devido embasamento para analisar essa imagem, continuamente reproduzida em todas as manifestações estéticas e particularmente, no texto artístico. A mitologia, de dadas perspectivas teóricas, se afirma enquanto ciência, como produtora de uma metodologia própria que visa à obtenção de conhecimentos sistematizados adquiridos da observação e da pesquisa. Operando em recíproca colaboração com outras disciplinas como a sociologia ou a psicologia, a história das religiões ou a linguística e a antropologia, a mitologia transita igualmente pelo universo da literatura e das teorias literárias.

Desse modo, refletiremos sobre a composição estética dos contos que compõem nosso corpus enfocando a contribuição do mito como importante referencial para a construção do arquétipo feminino da Mãe Terrível, sustentando, para tanto, nossa análise nos devidos subsídios e instrumentos teóricos pertinentes e estipulando diálogos entre esses e as teorias culturais de gênero.

Ainda dentro da perspectiva mítica, analisaremos um de seus principais desdobramentos: a presença da água. Esse elemento, presente em todas as obras que configuram nosso corpus, atua de modo a reforçar o arquétipo do feminino maléfico por conter em si uma carga de significação que o mito ajudará a decifrar.

Verificamos ainda, que o fantástico se perfaz nessas narrativas pela manifestação do sobrenatural materializada na personagem feminina detentora de determinados caracteres. Surge assim a necessidade de uma breve discussão acerca da problemática do fantástico na poética de Galeano, Bécquer e Paz que se desenvolverá através da análise descritiva de suas obras, procurando explicitar as relações da figurativização do

fantástico com as dimensões mitológicas, simbólicas e sociais instauradas nas narrativas.

Assim, no primeiro capítulo, apresentamos sucintamente as obras que aqui são analisadas, bem como seus autores e o contexto histórico no qual se inserem. Nessa parte, visamos explicitar os meios de produção de cada um dos contos nos atendo, porém, ao que for pertinente e relevante para a realização de nosso intento.

No segundo capítulo, buscaremos realizar uma breve análise das obras sob a luz da principais teorias a respeito das modalidades fantásticas. Em função de nosso objetivo principal, atentaremos para a configuração da personagem feminina, na medida em que essa é o veículo através do qual surge o fenômeno sobrenatural nas três narrativas.

O fantástico, em cada uma das obras que constituem nosso corpus, adota modalidades notavelmente diferenciadas entre si. Portanto, o estudo dessas diferenças para a composição de nosso objeto de estudo pauta-se, sobretudo, na defesa de que cada conto se constitui como um modelo singular na práxis do fantástico bem como dos subgêneros que dele se desdobram.

No terceiro e último capítulo estabelecemos a discussão principal para a qual todas as discussões anteriormente realizadas convergem. Nessa parte se dará a pesquisa mítica do arquétipo do feminino maléfico e suas possíveis relações com as águas.

## **1. CAPÍTULO I**

### **1.1 SOBRE AUTORES E OBRAS: PALAVRAS PRELIMINARES**

Para a execução deste trabalho faz-se necessária uma breve apresentação dos autores e alguns dados referentes ao seu meio de produção, contexto histórico e cultural, bem como possíveis movimentos literários aos quais possam estar relacionados, dados esses que resultem pertinentes para a discussão que pretendemos desenvolver nesta pesquisa.

Objetivamente, nos ateremos ao que for de imprescindível relevância ao desenvolvimento deste trabalho, isentando-o de particularidades dispensáveis ao objetivo por ele proposto. Cientes ainda da fama de que gozam os autores e da infundável fortuna crítica que acompanha a sua produção não haverá a necessidade de um exaustivo levantamento bibliográfico, ou mesmo biográfico, sobre esses escritores. Porém a contextualização das obras e dos próprios autores em relação ao seu tempo é de importância fundamental para a coerência desta discussão, principalmente pelo fato de abordarmos autores de épocas, espaços e modos de produção artística muito diversos. O lugar e o tempo de produção dessas obras, muito distantes e diversos, resultam indispensáveis para analisar nossos objetivos na sua pluralidade estética e temática.

#### **1.1.1 Gustavo Adolfo Bécquer**

Gustavo Adolfo Bécquer teve grande influência na Espanha do século XIX atuando como um artista multifacetado. O escritor, notavelmente conhecido dentro e fora da Espanha pela produção narrativa, escreveu igualmente poesia e ensaios (alguns de caráter metaliterário) e se dedicou à pintura e inclusive à censura de produções literárias de seu tempo.

Alguns críticos consideram-no um romântico tardio ou ainda, um precursor da modernidade poética. Ele é, de fato, cronologicamente, pós-romântico, pois sua atividade se desenvolve já paralelamente ao movimento Realista europeu e imediatamente antes do Modernismo Hispanoamericano e espanhol que ele mesmo antecipou com a sua original produção. Por encontrar-se nesse limiar entre importantes movimentos estéticos, alguns críticos classificaram a sua obra como impressionista, na tentativa de delimitar e definir essa fronteira na qual se desenvolve a obra de Bécquer.

Contrariando uns e outros, e em consonância com o pensamento do também teórico da literatura, Octavio Paz (1981), Iris Zavala (2003, p. 245.) defende a tese de um romantismo autenticamente hispânico tardio, o que desloca Gustavo Adolfo Bécquer da periferia para o centro:

*A pesar de todo, él resulta el representante del auténtico romanticismo español, porque en él se hace íntimo lo exótico, y lo nacional se sustituye por lo personal, y no solo por lo social. Pero sobre todo porque en Bécquer los elementos narrativos y descriptivos del romanticismo, reestructurados con la más íntima coherencia, fraguan en moldes líricos nuevos, más o menos derivados de los juegos simbólicos y emblemáticos de las nuevas tendencias que comienzan pasado en año 1850.*

De fato, suas composições encontram-se plenas de elementos pertencentes ao romantismo, tais como o medievalismo reincidente, a exaltação da natureza, a preferência por cenários góticos e barrocos, a fanática adoração cristã (oriunda da tradição espanhola, mas também de certos autores estrangeiros como François-René de Chateaubriand) e, de especial relevância para este trabalho, um tratamento idealizado da figura da mulher.

Seus poemas e composições em prosa também sugerem temáticas tradicionalmente atribuídas ao romantismo tais como o amor esperançoso ou perdido (nunca desfrutado em sua plenitude, irrealizável, pois); a procura pela expressão artística e a reflexão sobre o processo artístico; a morte; o homem perante as manifestações sobrenaturais ou a angústia noturna e a solidão humana. (IZQUIERDO, 2001).

Porém, sua produção se dá em um momento literário tão específico que lhe permite acrescentar uma abertura para novas tendências acumuladas e absorvidas de uma nova estética que exploraremos logo mais. Essa proximidade com o realismo evidencia-se, sobretudo, nas *Leyendas* (1871), obra alvo de nossa análise. Seja como for, a tentativa de incluir a produção literária de Bécquer numa dada proposta literária resulta infrutífera e inexata, uma vez que a obra literária de todo grande autor acaba por transcender as classificações fechadas.

O autor vivencia um conturbado momento histórico com a tensão entre a Espanha e as colônias latino americanas, então em contínuo processo de independência, efeito em cascata que tem a sua origem na invasão napoleônica da Península Ibérica entre 1808 e 1814.

O século que proporciona o auge da burguesia, nomeado por Bécquer como

“século materialista e prosaico” (BÉCQUER apud ZAVALA, 2003, p.65, tradução nossa) é marcado na Espanha pelo acidentado processo de industrialização e pela igualmente acidentada militância burguesa, que começa a ter seus traços gerais mais definidos e toma consciência de si como integrante de um quadro político e social.

A sociedade espanhola vive um período histórico de revoluções como as de 1854, o chamado biênio progressista, com o declínio da monarquia para posterior instauração da república. Porém, após curtos intervalos de natureza mais revolucionária, a Espanha é atingida por duradouras contra revoluções. Fruto da insatisfação de uma nova classe que almeja uma também nova expressão política defrontada com as históricas forças tradicionais da igreja, a nobreza, uma parte da burguesia rural e o exército, a Espanha passará por três guerras civis no Século XIX também conhecidas na História como Guerras Carlistas. Ainda no século XX, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) é o resultado do enfrentamento histórico entre as forças conservadoras e liberais que vinham se desenhando ao longo do século anterior.

Bécquer responde timidamente às mudanças então efervescentes e se vê dividido entre o saudosismo tradicional e o encantamento com as novas ideias do século XIX. Essa correspondência o leva a adotar um posicionamento político ambíguo. Sem expressar explicitamente a sua opinião política (fato que diverge de muitos escritores espanhóis contemporâneos de Bécquer), ele acaba sendo protegido pelas organizações políticas mais conservadoras, momento que lhe proporciona o raríssimo poder de sair da mais estrita miséria.

Da dicotomia entre o boêmio pobre que vive à margem (malgrado sua origem nobre) e sua defesa de um ideal tradicional (que reforça justamente suas origens nobiliárias) surge para a história da literatura uma figura paradoxal a meio caminho entre Lord Byron e François René de Chateaubriand. O nobre empobrecido que sobrevive a duras penas de favores, lutando contra a miséria e a doença, tem de ceder temporariamente (enquanto seus protetores conservadores encontram-se no poder) perante outra figura determinada a realizar a censura de romances de autores contemporâneos como Rosalía de Castro. Ambos coincidem, porém em Gustavo Adolfo Bécquer.

A obra becqueriana sofre também influência da vanguarda romântica de toda a Europa, especialmente da Alemanha, berço do sonho e do inconsciente romântico, o que lhe reforça o caráter conservador. Seu aspecto mais tradicionalista do ponto de vista ideológico o leva inclusive a publicar *Los templos de España* (1856), obra inconclusa na

qual descreve os artefatos artísticos e religiosos nas catedrais de seu país, o que para Zavala (2003, p. 57) é ainda mais uma afirmação do romantismo:

*La expresión conciencia desgraciada define bien el sentimiento de fracaso de la existencia del romanticismo, la presencia en un mundo injusto y mediocre. Es el sentimiento de la vida como destierro, y más aún como tragedia y agonía.*

Para Iris Zavala (2003, p. 57), esses aspectos românticos se confirmam na arte e na mesma concepção da arte por parte de Bécquer, quer dizer, no

*[...] intimismo posterior de Bécquer, que da palabras y versos a este sentimiento de fracaso existencial cuya única salida es en fin de cuentas, la poesía, el refugio en el ensueño, en el recuerdo personal o en la memoria histórica idealizados.*

No entanto, na vida como na obra de Bécquer a tradição convive com o experimentalismo e a novidade. Esses aspectos paradoxais são desenvolvidos por Luis Caparrós Esperante (2003, não paginado) em seu instigante artigo “*Bécquer: la creación de un personaje*”:

*Bécquer tiene la rara fortuna de ser un escritor para los muchos y para los pocos, susceptible de lecturas muy diferentes, incluso opuestas o contradictorias. Acaso lo más sorprendente sea que casi todas esas lecturas estén justificadas: tanto el cursi como el raro, el exquisito como el bohemio, el conservador como el progresista, el bohemio como el censor, el alegre como el triste... Otro tanto sucede con sus lectores. Generaciones de niñas cursis y poetas surrealistas lo han compartido. Y mientras Zorrilla o Núñez de Arce no lo consideraron poeta, Juan Ramón Jiménez y los del 27 lo reconocerán fundador de la poesía de la modernidad.*

As *Leyendas* originam-se desse interesse de Bécquer pela tradição oral e são fruto de sua atividade como estudioso do folclore europeu, especialmente da Espanha, e especificamente de algumas regiões que, transmutadas em espaço literário, servem de cenário para suas *Leyendas* (1871), um espaço descrito de forma sentimental. São elas: Sevilla (cidade natal), Madrid, Toledo (cidade adotada pelo autor), Veruela, Soria e Moncayo.

Alguns dos contos ou lendas de Bécquer são originalmente publicados em periódicos espanhóis no auge de sua plenitude literária. Desse modo, a atividade jornalística de Bécquer em nada se afasta de sua atividade literária, pois em periódicos madrilenos como *El museo universal*, *La ilustración de Madri*, *Correo de la Moda*, *La*

*América e El contemporaneo*, ele publica suas crônicas, resenhas, artigos de costumes e finalmente suas lendas.

No entanto, seus mais importantes trabalhos teóricos e as principais lendas serão compilados apenas por seus amigos (como um ato de caridade em benefício de seus filhos) após a morte do escritor, na obra *Leyendas* (1871). Nessa obra inclui-se “*Ojos Verdes*”, que foi publicado originalmente no *El Contemporáneo* em 15 de dezembro de 1861 e posteriormente integrou *Leyendas* (1871) como o terceiro conto do livro.

Bécquer vê na literatura uma forma de ingresso econômico para fugir da permanente miséria em que se encontra, mas sua tentativa não obtém sucesso. Porém, os artistas vanguardistas agrupados na *Generación de 27* viram nele o mais importante poeta lírico do século XIX espanhol. Portanto, da atividade no âmbito jornalístico, determinado pelas circunstâncias biográficas de Bécquer, ressalta ainda o vínculo do movimento romântico com a imprensa periódica que fornece um impulso particular à narrativa literária e será fundamental para, inserida na cultura burguesa, abrir espaço para novas modalidades e gêneros literários.

Quando tentamos relacionar “*Ojos verdes*”, o texto de nosso corpus, com o restante da produção do autor, percebemos que a relação de Bécquer com a literatura fantástica é notória em toda sua obra. Mesmo em seus ensaios já se pode observar características que prenunciam a prosa poética dos simbolistas através de um tom subjetivo, impressionista e misterioso.

O interesse de Bécquer pela tradição oral espanhola somado à influência sofrida através das leituras de E. T. A. Hoffmann e Edgar Allan Poe, no campo do conto artístico e da literatura fantástica respectivamente; de Fernán Caballero (pseudônimo de Cecilia Böhl de Faber), do Duque de Rivas e de José de Zorilla, no âmbito da narrativa folclórica e maravilhosa, conduziram inevitavelmente sua produção artística ao universo do mágico, do lendário e do fantástico. Enfim, pelos textos de suas *Leyendas*, Bécquer desenvolve um fantástico de notória qualidade na literatura espanhola, fato que estudaremos mais atentamente no próximo capítulo.

As *Leyendas* trazem para o universo hispânico as névoas germânicas que seus contemporâneos diziam ser incompatíveis com o brilhante sol da Espanha. Mas o contínuo influxo alemão que influencia a obra poética e em prosa becqueriana se entrelaça com uma renovada e fecunda incorporação de tons populares tipicamente espanhóis.

A oposição entre realidade e irrealdade de cunho romântico se resolve com a

inclusão da fantasia na obra de Bécquer, fantasia essa que se desdobra na presença de evanescências e no gosto pelo grotesco, expressão particular do romantismo. Assim, tudo em Bécquer é suspensão, insinuação, imprecisão, nebulosa e sugestão e essas características também podem ser observadas em suas composições narrativas.

Em suas *Leyendas* (1871), Bécquer nos oferece uma interpretação pessoal de relatos populares espanhóis ou cria histórias inventadas em que faz magistral alarde da imaginação romântica em meio à nebulosa modernista hispânica. Nessas histórias, o autor envereda pela trilha do sonho, do mistério e da fantasia até então pouco explorada em língua castelhana, e faz dela um meio literário de aproximação de realidades até então distantes.

Suas *leyendas* foram esquecidas por muito tempo, desatenção manifesta na desproporção da crítica em relação à sua obra poética. Porém, esse equívoco foi corrigido a partir da segunda metade do século XX, quando a crítica atenta para a qualidade poética de *Leyendas* (1871). Hoje se afirma inclusive que sua narrativa é superior à sua poesia.

Para Baquero Goyanes (1949), *Leyendas* representa um triunfo ímpar do relato em prosa castelhana. Outros críticos consideram as lendas como poemas em prosa, experimentos artísticos que não podem se separar da obra poética do autor, uma vez que com ela compartilham da mesma atmosfera, tratamento depurado da linguagem e temáticas similares.

Diferentemente dos contos não legendários do autor, suas lendas sempre difundem uma mensagem ética de fundo espiritual, num empenho ativista que beira o proselitismo. Assim, podemos observar o conservadorismo religioso característico de Bécquer no propósito crítico e moralizador de seus contos.

Todas as suas personagens estão geralmente aprisionadas em sua falta de fé, vaidade, futilidade, ambição, egoísmo e sensualidade. Investem muitas vezes heroicamente contra o deus cristão, as forças da natureza ou as entidades sobrenaturais de modo desafiador. Porém suas ousadias e “pecados” sempre produzem o castigo merecido. Todo prazer ou desvio de normas sociais ou de tabus impostos pela tradição ou pela religião é suscetível de punição e, obedecendo fielmente à sua formação católica, perante o mal ou as manifestações sobrenaturais não contempladas pelo catolicismo só há dois caminhos: a conversão ao bem ou o inevitável caminho ao inferno. Será também em sua perspectiva conservadora que se fundamentará a abordagem do feminino, de fundamental importância para esse estudo.

“*Ojos verdes*”, (1871) não foge a esse padrão, apresentando esses elementos catequizadores em meio a uma ambientação gótica e uma atmosfera tipicamente fantástica. No entanto, a simples introdução de uma entidade feminina atrelada às águas mostra um poeta que, atento às narrativas de um povo, e em aparente contradição com aspectos mais conservadores do escritor, ousa introduzir em sua escrita personagens pouco caras à ortodoxia da igreja.

### 1.1.2 Octavio Paz

Ainda mais múltiplo em sua área de atuação que Gustavo Adolfo Bécquer, o internacionalmente reconhecido escritor e crítico literário Octavio Paz é considerado um dos mais importantes autores do século XX mundialmente renomado pensador e poeta mexicano.

Paz Inicia sua trajetória literária nos anos 30, período de imensa ebulição cultural no território latino americano. Sua atividade intelectual, bem como sua produção literária, correspondeu a esse momento histórico e, assim como ele, também foi intensa.

O escritor fundou diversas revistas (*Barandal*, em 1936; *Talle*, em 1938 e *Plural em 1971* e *Vuelta em 1977*)e, desse modo, ele inicia uma das experiências artísticas e coletivas mais importantes na América Latina dos anos setenta, pois *Vuelta* significou a politização e a mexicanização de sua empreitada jornalística.

Octavio Paz recebeu também importantes prêmios como o Cervantes (1981) e até mesmo o Nobel (1991). Foi poeta, ensaísta, tradutor, humanista, historiador e diplomata mexicano. Porém, sua faceta como contista primoroso raramente é abordada pela crítica, de modo que seus contos carecem de uma análise mais ampla e cuidadosa.

O escritor voltou seu olhar desde os primórdios de sua criação para a palavra, o som e o ato da escritura como um todo, criando assim um novo sistema de signos e sinais que incrementou com imaginação e magia. Desse modo, ele propôs em sua obra um mundo suspenso a partir da junção de recursos díspares de seu real e do momento literário que vivia o México e mesmo a América Latina.

A importância da palavra na criação poética de Paz constitui uma das chaves mais promissoras para analisar sua obra, pois, sob a palavra está o humano e é o humanismo em Paz que transcende o ato criativo e se apresenta em sua atividade múltipla de homem político e de artista do texto:

*Yo no encontraba oposición entre la poesía y la revolución: las dos eran facetas del mismo movimiento, dos alas de la misma pasión. Esta creencia me uniría más tarde a los surrealistas. (PAZ,1993, p. 13).*

Octavio Paz, antes um militante marxista, passa a refutar cada vez mais enfaticamente esse modelo político, após suas experiências com a face autoritária e cruel da Revolução Russa quando, em 1937, em uma de suas viagens a Europa, testemunha a intransigência dos stalinistas. Nos anos 50, ao saber dos campos de concentração soviéticos, rompe definitivamente com tal ideologia. Percebe a partir daí suas incompatibilidades com o comunismo e se torna um crítico fervoroso desse modelo da esquerda sem perder de vista uma atividade política que caracteriza numerosos escritores hispano-americanos. Por apreciar a liberdade de expressão e a imaginação, ele condena cada vez mais o autoritarismo da revolução e, por sua postura, entra em embate com algumas instâncias de poder autoritário, tanto da direita quanto da esquerda.

Os questionamentos políticos de Paz, e a conseqüente mudança de posicionamento ideológico, o levaram a se afastar de muitos de seus companheiros de esquerda e a se aproximar de alguns anarquistas e surrealistas que lhe ensinaram, segundo ele, o verdadeiro pensamento crítico. De acordo com as palavras do mesmo Octavio Paz, esse fato o salvou do fanatismo político e literário. (DORELLA, 2011).

Apesar de considerar seu pensamento político uma tarefa própria de sua atividade intelectual, Paz sustentou que a verdadeira arte deveria excluir a ideologia de sua linguagem, de modo que a evolução de sua poética desenvolveu-se aparentemente abstraída desse compromisso extraliterário, na medida do possível.

Sempre atento aos acontecimentos sociais e políticos de seu país, bem como às inovações artísticas então em ebulição na Europa e na América, a crítica de Paz ao modelo político mexicano a partir de então, inclina-se a um socialismo primitivo, utópico, se aproximando do pensamento libertário ou ainda anarquista. Muitas de suas ideias políticas e artísticas estavam dispersas pela atmosfera intelectual da época e ele canalizou e interpretou essas ideias na sua prática literária e crítica.

No momento em que a liberdade de expressão é ameaçada no México, Paz deu voz ao que considerou o fundamental espírito mexicano, denunciando para o mundo, a situação de seu país e promovendo a integração entre culturas distantes. Difunde assim, seu conceito da excentricidade da cultura hispano-americana, mas abstêm-se de uma visão meramente cosmopolita que seria, portanto, limitada.

Paz, como a maioria dos escritores hispano americanos de seu tempo, sentiu-se atraído pelo Modernismo hispano-americano de Rubén Darío (esse sim, de cunho cosmopolita) e pelo universo literário Francês que deu origem a esse movimento artístico. Foi também grande admirador de Baudelaire e talvez, do contato com essa realidade criativa é que tenham se originado alguns de seus traços mais típicos, como a utilização de símbolos e metáforas características do Simbolismo.

Conforme vemos em sua obra *Los hijos del limo*, a ruptura é mais um dos traços essenciais que caracterizam sua arte:

*Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y lo sorprendente, aunque también eso cuenta, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad.* (PAZ, 1981, p. 77).

Mas a narrativa de Paz ultrapassa o conceito de prosa modernista, ao destruir as barreiras entre o conto convencional dessa proposta estética e a narrativa surrealista por meio do uso de recursos vanguardistas. Entre eles, destacamos o fluxo da consciência, a quebra dos limites de gênero literário e as novidades na linguagem e no tratamento dos temas que concedem outras perspectivas ao relato narrativo de sua época. Esse se enriquece com referentes metafóricos e simbólicos que jogam com a musicalidade e a sugestão mágica de um modo novo. Do diálogo entre prosa e poesia, nasce uma obra polimorfa, sincrética e mutante que resiste a qualquer análise setorial.

Em toda sua narrativa, Paz busca sempre uma convivência harmônica entre poesia e prosa, mas em *¿Águila o Sol?* (1949-50) seu intento certamente atinge a excelência. A segunda parte da obra, intitulada “*Arenas Movedizas*”, é composta de contos breves narrados de modo autodiegético, onde a vinculação entre prosa e poesia se intensifica, acrescida de reflexões e de recordações pertencentes a seus narradores-personagens.

A própria modalidade do conto curto em si já apresenta similaridades com a poesia. O escritor-poeta mostra seu ímpeto de transmitir, condensando num curto período o máximo de informações e sensações possíveis. Isso em “*Mi vida con la ola*” é alcançado pela perfeita união de som e sentido, característica intrínseca à narrativa do autor mexicano. Assim, Paz desenvolve suas composições na intersecção entre diferentes gêneros, traçando um percurso ousado que lhe rendeu triunfos inegáveis como “*El Ramo azul*”, “*Cartas a dos desconocidas*”, “*Un aprendizaje difícil*”, “*Cabeza de ángel*” e o magistral “*Mi vida con la ola*”. A herança surrealista é a maior

responsável por essa transgressão de gêneros e pela correspondência que o autor estipula entre diferentes manifestações artísticas.

De fato, a obra de Octavio Paz recebe, como mencionamos, evidente influência surrealista, mas, apesar de sua produtiva relação com importantes figuras desse movimento, pelo qual nutriu declarada admiração (como André Breton e Luis Buñuel), o poeta nunca aderiu de fato ao grupo. Paz sentiu-se atraído pelo Surrealismo por concebê-lo não como escola ou movimento literário, mas como atitude antiliterária, erótica, inconformista e libertária. Portanto, Paz descarta o modelo de integração a um dado movimento literário, mas sente, como escritor, a necessidade de revitalizar as propostas estéticas surrealistas.

O Surrealismo, porém, é mais do que uma proposta estética. Trata-se, também de uma experiência política que promove o engajamento dos poetas, que desse modo, afastam-se paulatinamente dos postulados estético-políticos do Modernismo hispano-americano. O Surrealismo buscava rechaçar os valores convencionais ligados à razão, à igreja e à burguesia e exaltar as paixões, a mistificação, o insulto, o riso maldoso e a atração. Uma moral, segundo Buñuel (2000), transgressora, subversiva e que fazia sentido. Paz, porém, permite-se um olhar crítico perante aspectos ideológicos e literários reivindicados pelos surrealistas. Ele rejeitava, por exemplo, a proposta de escrita automática defendida por alguns surrealistas assim como questionou o que considerou a adesão cega de alguns surrealistas ao comunismo.

Juntamente com os traços do Surrealismo, podemos identificar em sua obra a síntese de diversas fórmulas das vanguardas. O importante papel que o Barroco desempenhou nas Vanguardas espanholas, agrupadas na conhecida *Generación de 27*, resulta igualmente uma das características mais marcantes da produção literária de Octavio Paz<sup>1</sup>. Sua obra desenvolve-se à medida que o poeta assimila e funde em seu fazer poético essas diferentes correntes estéticas.

*Para Paz tanto o romantismo quanto as vanguardas foram movimentos juvenis, rebeliões contra a razão, tentativas de destruir a realidade visível para inventar ou encontrar outra, mágica, sobrenatural, super real, que provocadas pelas transformações políticas, como a Revolução Francesa e Russa, pretenderam unir vida com arte. (DORELLA, 2011, p. 241).*

---

<sup>1</sup> C.f. MARCO, Joaquim. *Literatura Hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*. Madrid: Filología, 1987.

De fato, nos contos de Octavio Paz, o mágico e a linguagem poética são características marcantes. O escritor soube mesclar em seu discurso de ficção o “real” e o surreal; o sagrado e o profano; a fantasia e os relatos intimistas e cotidianos. Por vezes, um cotidiano preenchido com a riqueza poética que o vivifica e torna único. Ao contrário de Bécquer, Paz certamente escapa a todo e qualquer tradicionalismo, é inovador em sua consciência artística, inconformista em sua atividade política e plural em sua atividade criativa.

Reflexões, reminiscências e sonhos tornam-se assim passagens comuns em suas obras que abrem as portas da literatura para o universo do místico ou do absurdo. Suas personagens transitam por diferentes “reais” que se comunicam entre si assim como a sua escrita transita da poesia para o ensaio literário ou filosófico ou para a crônica sem atritos aparentes. O escritor constrói desse modo um espaço artístico que permite que a palavra viaje de um plano a outro sem prender-se a denominações arbitrárias.

O livro *¿Águila o Sol?* (1949-50) condensa muitos dos aspectos anteriormente mencionados. Dividido em três partes (“*Trabajos del poeta*”, “*Arenas movedizas*” e “*¿Águila o Sol?*”). Todas elas são compostas por composições narrativas isoladas, nas quais a linguagem é explorada de modo belo e criativo. Mas nos contos de “*Arenas Movedizas*” é onde a linguagem poética vai adentrando e criando universos insólitos por vezes ligados a figuras femininas, fatos que resultam especialmente relevantes para nosso atual estudo.

### **1.1.3 Eduardo Galeano**

O último autor a ser abordado no presente trabalho é o escritor e jornalista uruguaio Eduardo Galeano.

Autor de diversas obras de ficção, política e história, inicia sua carreira como jornalista na década de 60, atuando como editor em alguns importantes jornais como *Marcha* e *Época*. Como escritor, ganha notoriedade a partir de 1971, com o lançamento de sua mais conhecida obra, *Las venas abiertas de América Latina*.

Galeano, pela sua atuação como intelectual hispano-americano, enfrenta a repressão política dentro e fora de seu país, após os golpes militares no Uruguai e na Argentina. Assume perante esses regimes ditatoriais uma postura de denúncia que o obriga a exilar-se primeiramente na Argentina e, por fim, na Espanha, só retornando ao seu país em 1985, quando lá se inicia o processo de redemocratização.

Sua peregrinação para salvar sua vida, então ameaçada em dois países, não impediu o desenvolvimento de uma produção literária constante. Muitas são as obras de sua autoria naquele período em que atua como uma voz de oposição perante toda a repressão sofrida pelo povo em diversos países latino-americanos.

De fato, em um período histórico no qual a liberdade de expressão é tolhida, os escritores, intelectuais e artistas dos mais diferentes seguimentos passam a ser perseguidos na América Central e do Sul e se tornam a voz representativa de uma maioria submetida aos horrores da ditadura militar. Essa postura engajada do escritor hispano-americano torna-se, para Pizarro (1995, p.382), uma constante daquele momento histórico:

*La apelación a la Revolución (como proyecto intelectual y como praxis) hizo del escritor latinoamericano, en algunos casos, algo más que un activista: lo hizo un revolucionario, conflictuado (o al fin aliviado) por la imagen de la opción tal como emblematicizó.*

Assim, Galeano, como herdeiro desse legado político-ideológico, mas também estético, imprime em sua obra a denúncia própria de um jornalismo comprometido com o político, alternando-a com elementos literários apresentados em um discurso crítico autônomo. Para a crítica chilena Ana Pizarro (1995), esses dois discursos se fundem para formar uma nova forma narrativa denominada literatura de testemunho.

Pizarro (1995) considera igualmente que a produção de Galeano é adjacente à literatura de cunho testemunhal, apesar de a base documental de sua obra se diluir sob uma elaboração poético-ensaística. Porém, nessa proposta particular, a presença da subjetividade autoral prevalece sobre toda possível objetividade e crueza do discurso político e jornalístico. Desse modo, reduz-se a credibilidade do texto final, mas concomitantemente, se amplia a qualidade literária de sua produção.

Se grande é a atuação de Galeano no terreno da política, visando à promoção da liberdade (nisso coincide com Octavio Paz), essa característica não poderia deixar de refletir-se em sua obra através da transcendência da ortodoxia dos gêneros canônicos. A proposta de Galeano, como a de Paz, é a destruição das fronteiras entre os gêneros textuais, entre o jornalismo, a ficção, a análise social, o texto político e o histórico.

Galeano mostra uma capacidade de mudança notável em seus métodos de composição e no estilo de sua obra desde o lançamento de *Las venas abiertas de América Latina* (1971) até o momento presente. Porém, o que se mantém ao longo

dessa trajetória do escritor é justamente a versatilidade de uma escrita leve e incisiva acrescida de um aprimoramento literário constante.

Assim, a obra de Galeano não se configura apenas pelo elemento político. O exercício poético realizado por ele em sua narrativa permite temáticas míticas desenvolvidas por vezes na forma de relatos surpreendentemente curtos, espalhados por muitas de suas obras. Desse modo, Galeano rompe os limites entre o texto que documenta um suposto real e a mais pura ficção e oferece uma leitura de contos curtos tradicionais, armados sobre bases míticas. Nesses micro-contos, algumas vezes articulados em 5 ou 10 linhas, o autor focaliza um caso que ilustra uma situação social, em algumas ocasiões baseado em um evento empírico, e por meio do discurso literário, ele denuncia literária e politicamente tal fato.

Esse tipo de postura é recorrente em suas produções e pode ser identificado em “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, a narrativa que será analisada nesta pesquisa.

O conto “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” foi lançado no livro *Las palabras andantes* (1993) e republicado em *Mujeres* (1995). *Mujeres* é um compêndio de microcontos que apresenta releituras míticas universalmente ligadas à questão da mulher, algumas de cunho mágico, cuja temática desenvolve a histórica discriminação de gênero.

Galeano, notoriamente reconhecido por seu engajamento social, não pode deixar de transparecer nessa obra sua delicada percepção do mundo e, através do rico e profícuo universo da literatura fantástica, recompõe e questiona velhos paradigmas e arquétipos pertencentes à literatura e ao imaginário de uma perspectiva clara de defesa da mulher e sua voz silenciada pela história.

“*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” mostra um Galeano que se torna porta-voz de uma voz incontestada da América Latina que encontra no universo da literatura fantástica, terreno fértil para as inserções estéticas, agora maturadas pela experiência literária adquirida pelo autor.

O amplo território da literatura mágica serve de base para as três obras aqui analisadas, mas cada uma delas apresenta uma especificidade em sua constituição que será melhor aprofundada no capítulo seguinte.

## 2. CAPÍTULO 2

### O FANTÁSTICO EM TRÂNSITO: DO TRADICIONALISMO DE BÉCQUER À ESTÉTICA VANGUARDISTA, EM PAZ E CONTEMPORÂNEA, EM GALEANO.

Nosso primeiro objetivo, como já dito, é analisar as personagens femininas à luz dos possíveis mitos encontrados em três narrativas literárias distantes entre si por questões autorais, mas também pelo espaço e o tempo que as separam. No entanto, há aspectos comuns nesses contos se partirmos da composição e da natureza de suas protagonistas. Nas três histórias, a personagem feminina apresenta a peculiaridade de condensar em si o elemento sobrenatural, que eclode nas narrativas, e lhes transmite um caráter mágico, *a priori* também fantástico.

Muitos foram os estudiosos que tiveram como objeto de estudo a pesquisa da construção da modalidade fantástica. Eles tencionaram delinear características que a delimitasse ou estabelecer traços, contornos e formas de organização que a distinguisse dos gêneros restantes da literatura. Assim, com base em alguns dos mais renomados críticos (que atuam na árdua tarefa de estudo, análise e crítica acerca das características preponderantes das narrativas de cunho mágico), o presente estudo tenta se inserir em uma tendência atual dos estudos literários.

Seguindo essa vertente, voltamos a nossa atenção não somente para a problematização do fantástico clássico nos moldes conceituais de Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessièrre (1974) e Filipe Furtado (1980), mas também atentamos para a multiplicidade de formas assumidas por essa estética ao longo do tempo nas suas mais distintas manifestações.

As obras de Gustavo Adolfo Bécquer encontram-se permeadas de fenômenos maravilhosos e fantásticos, sendo essa uma dimensão basilar de sua narrativa que se realiza através dos mais diversos temas pertinentes ao gênero. O autor herda, do contato com o Romantismo alemão, a subjetividade impressionista e traz para sua obra vários traços de domínio desse movimento literário como um determinado flerte com o obscuro. Tal aspecto emerge em sua literatura numa aura de ocultismo e mistério e fornece subsídios ao desenvolvimento do fantástico clássico retomado dos séculos XVIII e XIX no cenário hispânico.

Bécquer figura como um erudito de sua época e seu contato com as artes de seu

tempo confere uma visível heterogeneidade a sua obra. Como grande admirador do visionário mestre do horror moderno Edgar Allan Poe, Bécquer saboreia a fonte literária do consagrado terror norte-americano incorporando elementos góticos e fantásticos em sua obra. Importantes influências no campo do conto artístico de Bécquer serão também Chateaubriand, Balzac, Byron, Esproceda e Hoffmann que representam notáveis referências para o autor (IZQUIERDO, 2005). No entanto, sua obra não se circunscreve a um mero reflexo de confluências. Flertando com passado e presente, o autor explora diferentes vias que conduzem a um encontro com o terror, aspecto que persegue o homem ocidental do século XIX.

Os contos de horror ou aqueles nos quais o insólito encontra-se manifesto têm suas raízes na tradição oral, remetendo a culturas primitivas. Atuam, desde então, como fator de transcendência da realidade, na tentativa de compreensão da mesma ou ainda, como agente repressor, como ferramenta de domínio, suscitando ou redescobrimo os medos e tabus mais intrínsecos nos seres humanos e nas diferentes sociedades ao longo da história.

O insólito e o sobrenatural encontram lugar na literatura das mais diferentes regiões entre os séculos XVIII e XIX, período histórico no qual as ideologias teológicas cristãs ainda dominam a sociedade e o pensamento ocidental e, dessa guisa, toda ideia de transcendência tem de ser limitada ao sobrenatural canônico. Assim, a abordagem de uma temática sobrenatural marginal e popular que infrinja a ortodoxia religiosa torna-se uma forma de burlar um rígido sistema de proibições e de representar o imaginário popular, então condenado pelo discurso oficial, notadamente pelo religioso.

Observa-se, porém, na literatura fantástica de Bécquer, reflexos de seus ideais conservadores e religiosos através do embate, velado e contínuo, das ciências e da filosofia com a religião; a dialética moral e filosófica da transgressão consciente na busca pelos conhecimentos ocultos acerca da vida; o pecado da sede ilimitada de conhecimento e da curiosidade desmedida.

O sobrenatural, em suas várias manifestações, constitui um tópico permanente nas lendas becquerianas. É a irrupção do além que suscita o medo e adquire um valor maléfico, geralmente trazendo com ela a punição na forma de maldições, pactos com o demônio cristão, loucura, aparição de espíritos ou mesmo a morte.

A invocação de conhecimentos arcanos que se reportam a tradições hispânicas e pré-hispânicas, fruto das investigações folclóricas do autor, mesclada ao catolicismo explícito de Bécquer, formam assim um amplo e variegado acervo de dados que é a

fonte temática dos contos que compõe *Leyendas*. Assim sendo, é da simbiose do folclore regionalista e do assíduo apelo religioso que vemos surgir a relação do insólito com o sagrado, construído muitas vezes pela recriação de narrativas com tendências bíblicas enfocadas através de um recorte temático de terror.

A intromissão de Bécquer nos campos férteis do fantástico não é fortuita, sua atividade produtiva corresponde ao seu tempo e submerge seu interlocutor nos ecos enigmáticos de uma narrativa densa, de marcado teor insólito.

Conforme dito anteriormente, a partir do século XVIII, sob a influência da rigidez de uma epistemologia sensacionalista, vemos surgir gradativamente a admissão de múltiplas facetas da realidade que passam a contaminar a produção artística dessa época. Porém, somente a partir do século XX começam a surgir obras teóricas cujo interesse é estabelecer um debate acerca do tema específico do fantástico na literatura.

Em sua *Introdução à Literatura Fantástica*, Tzvetan Todorov (1970) desenvolve um estudo aprofundado do fantástico, fornecendo uma contribuição de extrema valia, haja vista se tratar do primeiro trabalho que o estuda de forma abrangente. Integrando o fantástico nas categorias do discurso literário e analisando sua estrutura textual, Todorov formula, assim, uma das mais importantes definições do fantástico. Tal é a importância de sua obra que até os dias de hoje é constantemente retomada (seja para questioná-la, seja para confirmar seus postulados) pelos novos estudos literários acerca dessa temática.

Para Todorov (1970), o fantástico possui características próprias e invariáveis que possibilitam a sua identificação e topologia como uma manifestação estético-literária autônoma. Em sua obra, o teórico reconhece que o fantástico (apesar de manter-se ligado pela similitude de algumas características com outras categorias como o estranho e o maravilhoso e com eles estabelecer uma relação dialética) fixa-se como um gênero independente, dotado de particularidades que o definem e diferenciam. Assim, Todorov realiza sua análise, relacionando-o com essas categorias adjacentes ao fantástico.

O crítico elabora sua definição de literatura fantástica a partir da relação do real e do imaginário, colocando-a num ponto intermediário entre esses dois universos. Assim, o fantástico seria a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural que as transcende. Cria-se então um jogo dialético entre aquilo que o homem sabe e aquilo que desconhece e que, por ser desconhecido, descortina um novo universo de possibilidades,

o universo fantástico.

O fantástico tem, portanto, como cerne intrínseco de sua composição literária o questionamento do limiar do irreal para além do real; a transcendência (ou aparente transcendência) que causa o estranhamento advindo da possibilidade da existência humana ultrapassar a sua realidade imediata e empírica.

Em *Ojos Verdes* (1861), pode-se observar claramente a edificação dessa dualidade descrita por Todorov na dialética entre duas realidades em confronto. O contraste entre um “real” apresentado em seus detalhes e um maravilhoso que irrompe abruptamente no primeiro mostra a oposição das leis existentes entre esses dois universos. O “real” é estabelecido cuidadosamente através de uma minúcia descritiva que impõe um “real” que se espacializa através dos elementos da natureza originários de uma dada paisagem espanhola, assim,

[...] *se hace una descripción fotográfica de tipos y locales, ya se trate de un realismo de enfoque contemporáneo, ya de un realismo de tiempo pretérito, según acostumbro llamar al que caracteriza a las descripciones detallistas contenidas en la novela histórica de la época romántica.* (SEBOLD, 2006, não paginado).

A preferência pela representação simulatória de lugares reais como o monte Moncayo – localizado entre a província de Saragoça (Aragão) e a província de Soria (Castela e Leão) – é um dos elementos fundamentais nos contos becquerianos para construir seu simulacro de realidade na ficção. Nessa paisagem, porém, se introduz um elemento sobrenatural que deve dialogar com a construção realista da paisagem. Para Sebold (2006), o ambiente e as personagens realistas seriam provenientes de “ideias sensíveis”, enquanto as personagens sobrenaturais procederiam de “ideias complexas”. Porém, a eleição de marcos espaciais existentes extraliterariamente e introduzidos no discurso artístico de natureza fantástica não é uma proposta exclusiva de Bécquer senão uma característica comum à literatura fantástica como um todo, atuando no reforço da verossimilhança dos fatos insólitos.

Em concordância com a definição ambivalente do fantástico, um importante subsídio para a compreensão da trajetória da conceitualização dessa modalidade é a obra de Felipe Furtado intitulada *A construção do fantástico na narrativa* (1980). O teórico segue os passos de Todorov e elabora sua definição a partir de um esquema comparativo, no qual relaciona o gênero fantástico com outros gêneros, como o maravilhoso e o estranho.

No intuito de sintetizar as principais teorias até então difundidas e condensá-las de modo preciso e até didático, Felipe Furtado, (1980) complementa e atualiza as explicações anteriormente desenvolvidas por outros estudiosos do gênero. Seu texto tenciona igualmente apresentar uma ampla e objetiva descrição dos aspectos que configuram o fantástico e rediscutir as ideias desenvolvidas pela teoria literária até aquele momento.

Furtado (1980) desenvolve um estudo minucioso que abrange discussões acerca dos conceitos até então consolidados, além de apresentar e embasar propostas mais recentes. Seus numerosos exemplos tornam seu livro bastante funcional enquanto instrumento teórico e lhe conferem uma natureza que beira o didatismo.

O teórico realiza sua exposição a partir do conceito de fenomenologia meta-empírica, ou seja, a própria ocorrência sobrenatural que, para ele, além de eixo temático dominante, é o que de fato definiria o gênero. Furtado defende que, apesar de outras construções também serem alicerçadas na manifestação sobrenatural, somente no fantástico haveria uma constante tensão entre o plano da realidade e a presença de uma realidade desconhecida.

Portanto, o conjunto das manifestações assim designadas [meta-empíricas] inclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo,... mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento destes princípios por parte de quem por ventura os testemunhe. (FURTADO, 1980, p.19).

Assim, desse tênue equilíbrio dependeria a formação do gênero na narrativa. Quer dizer, é através de uma organização dinâmica de elementos triviais, mas dispostos e inter-relacionados de maneira particular e específica, que se comporia o que Furtado (1980) considera o gênero mais hermético das modalidades narrativas. Ele reforça, portanto, a ambiguidade que configuraria o fantástico nos moldes propostos por Todorov, um mundo onde dois universos distintos, um natural e outro sobrenatural, convivem simultaneamente, porém não sem uma relação de estranhamento jamais resolvida:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente

a existência de qualquer deles. (FURTADO, 1980, p. 36).

A essência do fantástico, então, perpetua-se ainda na conservação constante da dialética entre a manifestação insólita e as leis naturais do mundo. Mundo esse que é invadido pela expressão metafísica que irrompe de maneira abrupta na realidade cotidiana sem que nenhuma dessas realidades, porém, se sobreponha definitivamente à outra. A construção de um enquadramento específico e propício à apresentação sobrenatural também configuraria a narrativa de cunho fantástico como podemos comprovar no trecho abaixo transcrito:

Assim, uma primeira característica do gênero vem à superfície: nele se encena o surgimento do sobrenatural, mas este é sempre delimitado, num ambiente cotidiano e familiar, por múltiplos temas comuns à literatura geral, que em nada contradizem as leis da natureza conhecida. (FURTADO, 1980, p. 18).

Em “*Ojos Verdes*” (1861) podemos reconhecer a utilização de variados elementos identificados pelos críticos anteriormente mencionados como características componentes dessa modalidade literária. Esses elementos, uma vez somados, colaboram para a construção de dois planos: um empírico e um meta-empírico.

Sob a influência do Romantismo, a predileção pelo ambiente medieval para a irrupção do fenômeno meta-empírico é comum nos contos que compõem *Leyendas* (2005) e essa ambientação repete-se em “*Ojos Verdes*” (1861). Evocando um passado distante, Bécquer constrói uma paisagem idealizada onde se mistura a fantasia, a realidade e a recordação. (IZQUIERDO, 2005).

Ainda sob a influência do Romantismo, percebemos a presença de uma ambientação gótica e melancólica, uma atmosfera idílica gerada a partir da descrição espacial bucólica que, juntamente com a retomada de temas medievais, antecipa e prepara o leitor para o surgimento do fantástico. Essa atmosfera enfatiza as percepções sensoriais para o florescimento de um maravilhoso tão palpável quanto as folhas dos arbustos:

*Tú no conoces aquel sitio. Mira, la fuente brota escondida en el seno de una peña, y cae resbalándose gota a gota, por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno a las flores, se alejan por entre las*

*arenas y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, saltan, y huyen, y corren, unas veces con risas; otras con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible. (BÉCQUER, 2005, p.347)*

*Todo allí es grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. (BÉCQUER, 2005, p.347)*

A descrição minuciosa do recanto habitado pela entidade fantástica introduz o ambiente de melancolia e estranhamento necessários para a incursão do sobrenatural no seio da narrativa. Essas descrições configuram o que Furtado (1980, p. 122) denomina espaço ilusoriamente natural, pois a utilização dessa ambientação exterior e natural não impede a intromissão de aspectos irrealis, recriados em paragens, frequentemente escuros e isolados. Tal proposta se confirma, sobretudo, na terceira parte do conto de Bécquer, momento em que se dá o encontro com a personagem fantástica e quando o espaço mágico instaura-se definitivamente na narrativa:

*El sol había traspuesto la cumbre del monte; las sombras bajaban a grandes pasos por su falda; la brisa gemía entre los álamos de la fuente, y la niebla, elevándose poco a poco de la superficie del lago, comenzaba a envolver las rocas de su margen. (BÉCQUER, 2005, p.349).*

*La noche comenzaba a extender sus sombras; la luna rielaba en la superficie del lago; la niebla se arremolinaba al soplo del aire, y los ojos verdes brillaban en la oscuridad como los fuegos fatuos que corren sobre el haz de las aguas infectas... (BÉCQUER, 2005, p.350).*

O momento do crepúsculo, frequentemente eleito para as transformações sobrenaturais por seu aspecto misterioso, forma a ambientação propícia para o ápice do acontecimento mágico. “Notável captação de matizes cromáticas e pictóricas ao entardecer resulta quase obsessiva sua inclinação por estreitar temporalmente a trajetória do dia”, afirma Izquierdo (2005, p. 46). Já para Benítez (1971), a noite corresponde ao domínio do mal e o amanhecer e o entardecer favorecem as transformações maravilhosas, sobretudo aquelas que tendem para o mal.

Assim, o cair da noite no conto de Bécquer representaria a entrada no domínio das trevas, império da entidade maléfica que atrai a personagem Fernando para as profundezas do lago. Tal espacialidade representa a queda da personagem ou a passagem de Fernando do lugar conhecido para o desconhecido e, portanto, temido. A

névoa que sobe das águas e o vento que geme servem como componentes sensoriais à tessitura do drama final.

Destarte, vemos que a temática de índole sobrenatural é absolutamente indispensável à construção do gênero fantástico, fato constatado por Todorov (1970, p. 25) e por ele configurado como o coração de sua gênese: “Todo fantástico é uma ruptura com a ordem conhecida, uma introdução do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”. Esse processo, cujo objetivo é libertar o receptor da percepção automática da realidade, provocando-lhe o despertar de uma consciência crítica, é, na literatura fantástica, desencadeado justamente pelo elemento sobrenatural.

Porém, para a maior parte dos críticos, não cabe todo sobrenatural na construção da modalidade fantástica. Essa é uma discussão que vem de encontro ao objetivo principal deste trabalho. O embate entre o sobrenatural negativo e o sobrenatural positivo constitui uma abordagem maniqueísta que se enraíza no cerne da literatura fantástica, uma vez que, eventualmente, o leitor identifica um conflito entre as forças da natureza (ou dos seres humanos) e uma manifestação meta-empírica que se apresenta como uma ameaça. Os primeiros são denotados com valores positivos e a segunda, associada frequentemente ao Mal, aspecto negativo que nas obras alvos de nossa análise dialogam com a mítica feminilidade terrível, elemento que aprofundaremos no capítulo a seguir.

Na esteira de Lovecraft (1927), Furtado (1980) vai endossar posteriormente que convém à construção da narrativa fantástica somente o sobrenatural negativo que expressa o aspecto “malfazejo do mistério cósmico”, pois só através dele é possível realizar os fins estéticos desse *pathos* axiológico negativo que é a obra de caráter fantástico.

Assim, as manifestações mágicas surgem na narrativa com o objetivo comum de exercer o domínio, sob os mais variados aspectos, sobre uma vítima humana que poderá ser subjugada pela influencia maléfica, sem que com isso, a construção do fantástico seja comprometida na narrativa.

Furtado reconhece que esse aspecto negativo preponderante é uma característica própria da obra fantástica, pois, apesar de outras literaturas recorrerem ao fenômeno, essas manifestações não se apresentam, *stricto sensu*, sob as regras que regem a narrativa fantástica. De fato, em “*Ojos Verdes*” (1861) prevalece justamente esse aspecto negativo do fenômeno meta-empírico próprio da literatura fantástica. Aspecto esse que se reproduz nas três obras aqui analisadas e que condensa na personagem

mágica e feminina a manifestação nefasta, identificada com o mítico feminino terrível que estudaremos no próximo capítulo.

Vemos nessa obra de Bécquer outra característica que os críticos do fantástico determinam como fundamental para o reconhecimento da modalidade fantástica: a hesitação que antecipa o acontecimento sobrenatural. Como já mencionado, Todorov (1970) formula sua definição do fantástico baseando-a na hesitação sofrida pelo destinatário dessa narrativa entre aceitar ou recusar os fenômenos propostos pelo texto como sobrenaturais. Mas, nessa definição, uma nova proposta é defendida em relação a tal sensação. Para o crítico, essa vacilação, fruto da existência de um dado acontecimento estranho, seria provocada não só no leitor como também no herói ou na personagem que comporia a trama. Desse modo, é a percepção ambígua do leitor e das personagens que, ao compartilharem dessa hesitação, permite a existência do fantástico em uma obra literária.

No tocante a essa questão, discussões anteriores, como as difundidas ideias freudianas a respeito do maravilhoso, apresentaram aspectos do gênero fantástico a partir da reação que as diferentes narrativas deveriam causar em seu leitor. Nessas sistematizações, porém, talvez por serem superficiais e fragmentadas, restava sempre uma pendência: a imprecisão sobre se quem vacilava perante a manifestação insólita era o leitor ou a personagem.

Todorov discrimina essa vacilação em dois distintos tipos: o primeiro trata da vacilação entre o real e o ilusório e o outro entre o real e imaginário. A partir da análise do *Manuscrito de Saragosa* de Jan Potocki, uma das mais significativas obras da literatura gótica, o crítico observa:

Manuscrito de Saragosa nos deu um exemplo de vacilação entre o real e, por assim dizê-lo, o *ilusório*: perguntávamo-nos se o que se via não era engano ou engano da percepção. Em outras palavras, duvidava-se da interpretação que teria que dar a acontecimentos perceptíveis. Existe outra variedade do fantástico em que a vacilação se situa entre o real e o *imaginário*. No primeiro caso se duvidava, não de que os acontecimentos tivessem acontecido, mas sim de que nossa maneira de compreendê-los tivesse sido exata. No segundo, perguntamo-nos se o que se acredita perceber não é, de fato, produto da imaginação. (TODOROV, 1970, p. 24).

Assim, no primeiro modelo se enquadraria apenas a contingência de má interpretação dos fatos apresentados, não há dúvidas da ocorrência desses, mas abrem-se caminhos para uma explicação racional que iria do fortuito engano até o mero acaso.

Quanto ao segundo modelo, cogitar-se-ia se os fatos realmente ocorreram ou se seriam apenas fruto de uma imaginação desordenada. Esse tipo abrangeria assim, as possibilidades do sonho, a loucura ou o uso de alucinógenos, não existindo, portanto, nenhuma produção extraordinária de fato.

Desse modo, o âmago da narrativa fantástica para Todorov (1970) é instituído pela composição essencial de um acontecimento impossível de se explicar pelas leis do mundo natural, fato que produziria a hesitação que o caracteriza. A partir dessa constatação, só haveria duas possibilidades de resolução lógica: deduzimos que se trata de uma ilusão ou então concluímos que a realidade é regida por leis desconhecidas.

Para o crítico, esse fantástico, que teve seu auge no romantismo europeu, ocupa o tempo exato dessa incerteza, pois, caso se escolha uma das duas saídas descritas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso:

Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1970, p.24).

Essa definição é considerada por outros estudiosos do fantástico como excessivamente arbitrária e evanescente, uma vez que se reconhece o fantástico somente enquanto dura o momento de vacilação. O curto período no qual o autor consegue equilibrar essa dualidade que gera a dúvida é o que Todorov considera como fantástico puro. Uma vez desfeita essa tensão no gênero, seja para a afirmação do evento sobrenatural, o maravilhoso, ou para a explicação racional, o estranho, o fantástico estaria irremediavelmente maculado.

No entanto, na análise comparativa realizada por Furtado (1980), ressalta-se também a ambiguidade como aspecto discriminatório elementar do fantástico frente a outros gêneros da literatura sobrenatural, como o maravilhoso e o estranho. Em cada uma delas, a ambiguidade resolve-se de forma peculiar e distinta. Somente o fantástico confere uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica, nunca permitindo que um dos dois mundos confrontados anule o outro.

A existência simultânea desses elementos, em princípio, parece paradoxal, mas Furtado (1980) reafirma os pressupostos todorovianos defendendo que da manutenção dessa indeterminação, dependeria o delicado equilíbrio sobre o qual se instala a

definição do gênero. Pressupõe-se, desse modo, a existência de uma série de controvérsias que habita o universo da narrativa fantástica concomitantemente, gerando a atmosfera conflituosa que a caracteriza: real e irreal, natural e metafísico, verossímil e inverossímil. Nessas oposições, o fantástico é gerado e mantido, e para tais antinomias não se propõe resolução alguma, ao contrário, o fantástico nutre-se dessa tensão e a partir da mesma, se amplia o estado dúbio e incerto da mesma dúvida.

Para a geração e manutenção dessa atmosfera, todos os elementos da narrativa deverão convergir em favor desse objetivo, pois grande é a dificuldade encontrada na tentativa de fazer perdurar nesse estado a baliza que delimita os extremos entre a hesitação e a recusa do fenômeno sobrenatural em perfeito equilíbrio.

Furtado (1980) amplia a discussão realizada por Todorov (1970), dele divergindo, sobretudo, no que se refere à limitação da hesitação do narratário perante a manifestação insólita. Para o professor português, uma função fundamental na caracterização do gênero não poderia ser atribuída a uma instância virtual da narrativa como o seria o narratário, sob o risco de prejuízo para a determinação desse mesmo gênero. Destarte, Furtado (1980) aprofunda muitas das questões anteriormente levantadas, atentando também para a relevância de cada instância narrativa na construção do fantástico, especialmente um dos elementos que considera fundamental para o aparecimento da hesitação no texto: a questão da verossimilhança.

Em “*Ojos Verdes*”, existem numerosos recursos a serviço da criação e conservação da dúvida e, por conseguinte, da verossimilhança. Fruto do contato de Bécquer com o Romantismo, a valorização do onírico é um recurso habitualmente encontrado em suas obras. No prefácio de “*Ojos Verdes*”, conto alvo de nossa análise, sonho e lembrança se fundem harmonicamente e ao longo do conto, pode-se notar a exploração do inconsciente e dos liames da mente – dividida entre loucura e sanidade, o sonho e a vigília – para a circunscrição do terror psicológico.

A modalização, recurso utilizado no prólogo do conto e também comumente encontrado nas narrativas de Bécquer, uma vez mais, abre o espaço para a ambiguidade. O narrador em seu prólogo afirma; “*Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto*” (BÉCQUER, 2005, p. 344). Nesse trecho o autor insere a incerteza e, em seguida, pede a cumplicidade de seus leitores, selando o contrato estabelecido pela modalidade fantástica: “*De todos modos cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día.*” (BÉCQUER, 2005, p.

344). Desse modo, a introdução da obra se coloca a serviço da hesitação, constituindo um universo ambíguo onde a dúvida encontra terreno fértil. Sebold (2006, não paginado), em sua análise desse tipo de nota introdutória, comum nas narrativas de Bécquer, afirma:

*Tienen introducciones de finalidad semejante, por ejemplo, la novela epistolar dieciochesca en el género narrativo, y las Cartas eruditas y curiosas del padre Feijoo en el género ensayístico. En la introducción a la novela epistolar o las cartas ensayísticas, el editor o corresponsal nos habla de las circunstancias que le han llevado a descubrir la correspondencia o la revelación filosófica que va a dar a la estampa, o bien de esas otras circunstancias que contra su voluntad le han hecho demorarse en su publicación.*

A sugestão onírica repete-se ainda na fala do protagonista que, ao contar seu encontro com a misteriosa mulher ao monteiro Íñigo, também dirá “*Por último, una tarde...yo me creí juguete de un sueño..., pero no, es verdad; la he hablado ya muchas veces, como te hablo a ti ahora...*” (BÉCQUER, 2005, p. 347).

A oscilação entre real e irreal é assim constantemente mantida na obra, ora com a dúvida entre sonho e realidade, ora entre loucura e razão: “*...Tú me ayudarás a desvanecer el misterio que envuelve a esa criatura, que al parecer sólo para mí existe; pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella.*” (BÉCQUER, 2005, p. 346). A essas alterações da consciência cabe acrescentar a sugestão de uma mente atormentada pelo estado febril:

*Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa, para estancarse en una balsa profunda cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde.* (BÉCQUER, 2005, p. 347).

Articulada com esses momentos, nos quais a dúvida é sugerida, geralmente encontramos uma série de explicações racionais que criam um jogo constante entre questionamento e compreensão por parte do protagonista. Assim, quando Fernando relata ter visto os famosos olhos verdes sobre a superfície da fonte, ele declara: “*Tal vez sería un rayo de sol que serpeó fugitivo entre su espuma; tal vez una de esas flores que flotan entre las algas de su seno, y cuyos cálices parecen esmeraldas... no sé...*” (BÉCQUER, 2005, p. 347).

De fato, a alternância entre ceticismo e a descrença total no que considera uma

superstição a superstição parece constituir um dos principais eixos temáticos da obra. Mesmo no momento crucial, quando o protagonista enfim se depara com a revelação mágica, a descrença de Fernando continua manifesta e ele busca uma explicação racional a despeito de toda justificativa sobrenatural que lhe foi transmitida por seu confidente, Iñigo:

*-¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu patria? ¿En dónde habitas? Yo vengo un día y otro en tu busca, y ni veo el corcel que te trae a estos lugares ni a los servidores que conducen tu litera. Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda. Yo te amo, y, noble o villana, seré tuyo, tuyo siempre.* (BÉCQUER, 2005, p. 348).

Nesse quesito, a personagem, assim como o próprio narrador, desempenha um papel de suma importância, pois concretiza, na narrativa, a encenação da racionalização do sobrenatural que, efetuada de maneira parcial, cumpre a finalidade de suscitar uma falsa ideia de imparcialidade por parte dele. Esse recurso acentua o caráter verossímil da narrativa ao passo que a ambiguidade é reforçada na intriga, envolvendo-a numa atmosfera de credibilidade.

Para Antonio Roberto Esteves (2005), mesmo no desfecho da obra a imprecisão permanece, pois, apesar da morte do protagonista ser narrada de maneira bastante clara, contando como ele perde pé e cai na água com um ruído surdo e lúgubre, o relato termina nesse momento e fica sem resolver a questão da existência ou não do ser, ao mesmo tempo divino e diabólico, que o teria arrastado para a profundidade das águas.

O embate entre descrença e crença é polarizado pelas personagens de Fernando e Iñigo. O monteiro desempenha ainda uma função de vidente dentro da narrativa, prenunciando, mais de uma vez, os acontecimentos desastrosos do porvir. Porém, a antecipação dos infortúnios pelo narrador ou pelas personagens é uma ocorrência comum na narrativa fantástica. O próprio Fernando, na primeira parte do conto, parece prever seu funesto destino:

*-¡Pieza perdida! Primero perderé yo el señorío de mis padres, y primero perderé el ánima en manos de Satanás, que permitir que se me escape ese ciervo, el único que ha herido mi venablo, la primicia de mis excursiones de cazador...* (BÉCQUER, 2005, p. 344).

Esses e outros artificios, habilmente manuseados, atuam cumulativamente para projetar a conformidade entre a história e o código comum de comportamentos. São as

ideologias difundidas na sociedade e que formam a opinião pública no espaço em que se inserem, as que conferem verossimilhança à narrativa fantástica. Assim, simula-se uma aparente normalidade, ao falsear os mecanismos complexos a que se submete a composição discursiva dessa modalidade.

Portanto, o equilíbrio, tão valorizado no fantástico, mostra-se, por fim, fruto do emprego eficiente de recursos narrativos específicos e da obediência a convenções bastante rígidas que gerariam a verossimilhança, ao apaziguar no receptor a relutância frente à subversão da normalidade.

Para Furtado (1980), o fantástico sobrevive do adormecimento da razão, mas, ainda sob a letargia da racionalização, a verossimilhança segue operante, do contrário, a coerência do relato certamente estaria prejudicada. Sabe-se ainda que a utilização da racionalidade plena esgotaria a possibilidade da existência da manifestação insólita e anularia o advento do fantástico.

Além de Furtado, outros críticos ainda adquiriram relevância no campo dos estudos literários em confronto ou em concordância com as definições estabelecidas pelos grandes nomes da crítica fantástica, como Todorov. Muitos de seus pressupostos, alguns aqui utilizados, representam importantes instrumentos para análise dos contos fantásticos, sobretudo a produção de horror até o século XIX. Porém, a teoria de autores como Todorov ou Furtado, apesar de fornecer elementos interessantes para a compressão da obra, parece não poder contemplar a multiplicidade de facetas nela apresentada.

Se a abordagem, a nosso ver excessivamente cartesiana, de Furtado e Todorov no que tange ao fantástico pode resultar um instrumental teórico limitado para a análise da literatura de Bécquer, essa mesma abordagem pode não dar conta da manifestação fantástica nos contos de Octavio Paz.

Efetivamente, em “*¿Águila o sol?*” (escrita entre 1949-1950) nota-se uma abordagem absolutamente diferenciada do fantástico. A união de som e sentido, tão notória na produção poética de Paz, se repete nessa obra, gerando narrativas únicas que, através da utilização de uma linguagem com uma dimensão estética marcante, aproximam-se do que se costuma denominar prosa poética ou poesia em prosa. Cada conto é assim, uma narrativa poética onde o fantástico e o mágico encontram um espaço propício, culminando numa obra de complexidade notável.

Se considerarmos, como Todorov (1970), que o fantástico, enquanto gênero, tem seu declínio e fim no século XIX, podemos observar na proposta de Paz, seu

ressurgimento, transmutado e adaptado ao contexto sociocultural e literário de seu tempo. “¿Águila o sol?” são narrativas que parecem ampliar as fronteiras então delimitadas para a modalidade fantástica, através da inserção de elementos que lhe atribuem uma nova dinâmica e que por essa razão, ganham a atenção dos estudiosos do gênero. Desde então, outros críticos debruçaram-se sobre as mesmas questões e, instigados pela evolução do gênero, dedicaram-se à análise de seus desdobramentos no universo da literatura.

Assim, muito tem se debatido a respeito das novas articulações do gênero na tentativa de identificar e apreender a nova natureza e função dos eventos extranaturais na literatura. Maravilhoso, estranho, fantástico, gótico, realismo mágico, realismo maravilhoso, neofantástico... Ampla é a nomenclatura criada para abranger a multiplicidade e a especificidade desses gêneros e subgêneros literários ligados ao mistério, ao macabro, à incerteza, à magia, ao medo ou ao sobrenatural.

Em “*Mi vida con la ola*”, especificamente, o autor parece delinear o caminho indicado por Alejo Carpentier, no prefácio para *O reino deste mundo* (1985), para chegar ao que ele denomina de “real maravilhoso” que, tomando como ponto de partida uma nuance surrealista, a sobrepuja como o estabelecimento de dois planos aparentemente opositivos (um racional e realista e outro, mágico e não realista) como se eles não fossem contraditórios. A essa fusão do real e do mágico que denota a convergência de duas tradições narrativas distintas, uma realista e outra mais exótica e variada (MOSES, 2011), a crítica especializada convencionou chamar de realismo mágico<sup>2</sup>.

Desse modo, podemos dizer que, em “*Mi vida con la ola*”, Paz antecipa a instauração dessa variante no contexto hispano-americano:

Ao invés de procurar por uma “realidade separada”, simplesmente oculta sob a realidade existente do dia a dia, como o Surrealismo pretendia, “o real maravilhoso” assinala a representação da realidade modificada e transformada pelo mito e pela lenda. (SPINDLER, 1993,

---

<sup>2</sup> A terminologia Realismo Mágico foi cunhada por volta de 1924/25, data que coincide com os manifestos surrealistas de Breton, pelo crítico alemão Franz Roth num texto chamado “O realismo mágico”, publicado pela Revista Ocidente. Tal expressão foi utilizada para denominar apenas a pintura expressionista, alheia a uma intenção política concreta. É hoje o termo aceito e consagrado pela ampla maioria da crítica especializada, excetuando-se apenas os norte-americanos, que optaram por uma terminologia particular preferindo o termo neofantástico, e a teoria hispânica, que oscila entre os termos neofantástico e realismo maravilhoso para denominar o mesmo tipo de manifestação literária aqui descrita.

Em seu texto *Magic realism: a typology*, Spindler (1993) condensa as principais teorias críticas realizadas até então a respeito do realismo mágico. Nesse estudo, o autor tenta propor uma tipologia prática e dinâmica que contemple a imensa variação da produção literária mais recente. Com esse objetivo, Spindler propõe uma nova tipologia que distingue três diferentes tipos de realismo mágico: realismo mágico ontológico, antropológico e metafísico.

No realismo mágico ontológico, ocorre a naturalização do irreal, ou seja, o acontecimento mágico é tratado com realismo como se não se opusesse à razão, não sendo apresentada explicação alguma para a ocorrência meta-empírica na obra.

No realismo mágico metafísico, ao contrário, tem lugar a sobrenaturalização do real: os textos, que descrevem uma situação comum, induzem o leitor num senso de irrealidade através da utilização da técnica *Verfremdung* (estranhamento).

Já o realismo mágico antropológico estaria associado ao real maravilhoso descrito por Carpentier. Alguns críticos, inclusive, utilizam essa classificação para distinguir a variedade latino-americana, separando-a do realismo mágico europeu. Essa submodalidade está ligada à cultura popular e nela se enquadram as obras que retomam questões míticas ou lendárias específicas de uma dada religião.

A partir dessa retomada, podemos aproximar “*Mi vida con la ola*” das configurações propostas para a submodalidade literária do realismo mágico ontológico, que compreende obras nas quais ocorre a naturalização do fenômeno sobrenatural.

Nessa forma “individual” do Realismo Mágico, o sobrenatural é apresentado de um modo realista como se não contradissesse a razão e não são oferecidas explicações para os acontecimentos irrealis no texto. (SPINDLER,1993, p.82)<sup>4</sup>.

Para Spindler (1993), esses textos são susceptíveis apenas de uma interpretação psicológica, pois os acontecimentos propostos pelo texto parecem originar-se numa

---

<sup>3</sup> Instead of searching for a “separate reality” hidden just beneath the existing reality of everyday life as the Surrealism intended “lo real maravilloso” signals the representation of a reality modified and transformed by myth and legend. p.76

<sup>4</sup> In this “individual” form of Magic Realism the supernatural is presented in a matter-of-fact way as if it did not contradict reason and no explanations are offered for the unreal events in the text. p.82

mente perturbada. A riqueza da obra literária permite tal interpretação, podendo ainda ser lida como metáfora ou mera alegoria. Porém, essas são chaves de leitura que anulariam o contrato estabelecido para a determinação do realismo mágico, o que restringiria nossos horizontes de leitura.

De fato, ao longo da narrativa de Paz, o fenômeno insólito é plenamente naturalizado, o que, em oposição ao conto de Bécquer, confere à narrativa uma total ausência de estranhamento.

*Cuando dejé aquel mar, una ola se adelanto entre todas. Era esbelta y ligera. A pesar de los gritos de las otras, que la detenían por el vestido flotante, se colgó de mi brazo y se fue conmigo saltando. No quise decirle nada, porque me daba pena avergonzarla ante sus compañeras. Además, las miradas coléricas de las mayores me paralizaron. (PAZ, 1994, p.13).*

Na obra de Paz, temos uma distinta abordagem do acontecimento meta-empírico na narrativa. Nela, o mágico surge com uma nova roupagem que apresenta em sua configuração discursiva duas estéticas distintas, sendo uma realista e outra não realista. Ambas, porém, convivem em harmonia, não suscitando medo, dúvida ou atrito em sua coexistência. Assim, apesar de conter o fenômeno insólito em seu discurso, o acontecimento não pede qualquer decifração ou explicação para seu advento em meio à realidade. Portanto, diferentemente do fantástico de “*Ojos Verdes*” (1861), não há vacilação alguma frente ao sobrenatural em sua concepção artística. Essa concepção diferenciada, ao subverter a realidade, instaura a paridade entre o real e o irreal em consonância com os postulados do surrealismo.

É esse o conceito de manifestação na literatura mágica que remete à concepção de real maravilhoso elaborada por Carpentier (1985). Esse crítico aproxima seu conceito de real maravilhoso da noção de imaginação mágica dos surrealistas, estritamente associada à manifestação do maravilhoso. Para ele, o próprio surrealismo perseguia o maravilhoso (no sentido mais abrangente do termo), pois o mesmo Breton, em seu *Manifesto Surrealista*, considera maravilhoso não apenas o belo, mas também aquilo que é marcado pela presença do insólito.

Tomando por base a concepção do tempo cíclico primitivo ou tempo mítico, a associação do real maravilhoso com uma forma de percepção do mágico nos moldes surrealistas configuraria também um claro esforço de negar o tempo progressivo da cultura ocidental.

Na literatura fantástica ou mágica, o prolongamento do tempo dá-se através de variados recursos como descrições longas e detalhadas, a presença de pausas ou a ausência de marcos temporais determinados. Em “*Ojos Verdes*” nota-se que a utilização de tais recursos, nas descrições paisagísticas e no excesso de reticências (mais de vinte ao longo do texto), contribui para criação da atmosfera de angústia e ansiedade. Diferentemente do conto de Paz ou Galeano, nos quais os mesmos recursos parecem criar um efeito de suspensão provisória da realidade ou negação da mesma.

Assim, a busca pela eternidade ou pela transcendência, através da criação de uma realidade ampliada pelo sonho ou pela loucura, foi comum aos surrealistas e simbolistas e se manifesta no literário mágico. Esse intento, para Carpentier, é completamente atingido na literatura mágica latino-americana.

Para Carpentier (1985), a América Latina é a terra eleita pelo barroco, pois a simbiose e a mestiçagem que molda a população latina é a mesma que engendra o barroquismo nesse território, e é desse barroquismo inato que advém a atmosfera suprarreal que nos identifica. Carpentier estabelece uma conexão entre o barroco e o que ele denomina real maravilhoso. O crítico não considera o Barroco como um estilo artístico pós-renascentista, mas como uma constante humana que reincide em vários momentos históricos e literários e se funde às mais variadas expressões artísticas.

Portanto, o que o crítico denomina real maravilhoso é também, para ele, encontrado em estado pleno e latente em tudo o que é latino-americano, pois aqui o insólito seria o nosso cotidiano. E sendo a América Latina naturalmente barroca, o insólito nos pertenceria, bastando ao escritor do realismo mágico, apenas capturar as essências mágicas dessa América. Desse modo, a nova tendência não criaria mundos imaginários, já que a magia estaria na própria vida, nas coisas e no modo de ser dos homens e mulheres dessa América.

Nesse sentido, Esteves (2005, p. 398) afirma que:

[...] o que se propunham a fazer [esses escritores] era totalmente diferente: revelar, descobrir expressar em toda sua plenitude, essa realidade quase desconhecida e quase alucinatória que era a América Latina, para penetrar no discurso criativo da mestiçagem cultural.

Vários críticos discordam dessa visão da América latina como sendo um traço inato e exclusivo de um território favorável às modificações sofridas pelo fantástico. Anne Hegerfeldt (2002) rebate a perspectiva americanista de Carpentier a respeito do realismo mágico, acrescentando que se trata de uma literatura que apresenta o ponto de

vista marginal das minorias. Porém, ela afirma perante o pensamento carpentiano que o centro também pode subverter a realidade a partir de construções de obras realistas mágicas de qualidade.

Irlemar Chiampi (1980), em seu livro *O realismo maravilhoso*, corrobora essa observação ao considerar outro caminho possível para as novas manifestações da literatura mágica na contemporaneidade. Para ela, a crise do realismo-naturalista conduz a uma nova visão do mágico, culminando no que ela nomeia realismo maravilhoso. Na visão da autora, o esgotamento da temática social e de classes leva a uma ruptura com o esquema tradicional do discurso realista. O novo realismo começa, então, a experimentar outras soluções técnicas para construir uma imagem pluralente de um real não mimético, a forma revolucionária que atesta nos anos 60 e 70, o lúdico, o paródico e o questionamento sistemático do gênero romanesco. Esse modo narrativo complexo, muitas vezes aproximado do esotérico e do onírico, foi identificado genericamente com a magia.

Portanto, na concepção de realismo mágico de Chiampi, não cabe uma negação da realidade, mas sim uma renovação dela. Essa realidade é misteriosa e cheia de possibilidades, cabendo ao narrador decifrá-la ou simplesmente apresentá-la.

Apesar disso, a autora admite que esse tipo de ficção em prosa incorpora em seu seio a valorização das culturas primitivas e causa a perda da centralidade europeia. Considera, ainda, a irrupção do mito, das tradições populares e religiosas e lendas na realidade histórica como um dos elementos formadores da modalidade em questão, mas não afirma veementemente ser esta uma estética predominantemente latino-americana como o faz Carpentier. Tanto que, para a autora, o ponto de arranque do realismo mágico na América Latina seria *Historia Universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, de 1935, que segue o modelo kafkiano de neofantástico. Ainda assim, ela leva em conta em seu discurso apenas a literatura hispano-americana.

Porém, Chiampi (1980) se recusa a realizar uma abordagem subjetiva e extratextual excluindo o quesito fé antes adicionado por Carpentier e chama a atenção para a debilidade dos estudos críticos sobre o realismo mágico que produziu o que a autora denomina “crítica de praticantes”. Nela, os próprios autores do realismo mágico versam sobre a teoria de suas composições literárias.

Efetivamente, evidencia-se que, se o fantástico surge da necessidade de ruptura com um severo sistema de repressão do pensamento, o realismo mágico é produto do esgotamento das possibilidades do genuíno realismo, que também não deixa de

representar uma limitação à imaginação. O realismo mágico sugere assim, a necessidade de ampliação dos horizontes da realidade ou da percepção realista e do próprio universo da literatura sobrenatural, superando a escassez promovida por um momento em que foi instituído pela sociedade o divórcio entre o físico e o espiritual e a consequente repressão imposta pela racionalidade.

A obra de Galeano reconhece-se nesse tipo de inovação estética, incrementada por seu perfil engajado e revolucionário. O autor de *“Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres”* (1995) controvverte as fronteiras da literatura e do imaginário, numa obra de notável teor social: *“A la orilla del río, oculta por el pajonal, una mujer está leyendo. Érase que se era, cuenta el libro, un señor de vasto señorío”* (GALEANO, 1995, p .9). O conto se inicia, pois, com uma construção formular *“Érase que se era”* que nos remete imediatamente ao universo do conto maravilhoso. Como nas formas típicas do conto maravilhoso tradicional aguardamos o final feliz que não vem, e em seu lugar, ocorre a quebra de expectativa numa catarse elaborada no desfecho da história quando a personagem masculina, o abastado herdeiro Dulcídio, é devorado por sua esposa na noite de núpcias, assim como ele havia feito com inúmeras jovens da região em idênticas circunstâncias.

É perceptível, deste modo, a configuração da forma dos contos de fadas ao qual é acrescido conteúdo crítico e inesperado, elaborando uma releitura do conto maravilhoso comum com a inserção da crítica social em distintos aspectos. Trata-se de mais um dos desdobramentos do universo literário do fantástico.

Essa fusão de tipos literários vai de encontro à descrição elaborada por Michael Valdez Moses em seu artigo *“Magical Realism At World’s End”*, de 2001. Nele o crítico caracteriza o realismo mágico como uma estética híbrida para a qual confluem o gótico, a lenda, o mito, o horror, o maravilhoso, a crônica, o realismo, a religião, a tradição oral e o conto popular.

De fato, referente à questão da forma, percebemos na leitura da obra galeana o estabelecimento de nuances que parecem esboçar o que conhecemos tradicionalmente como conto de fadas ou conto popular. Seguindo o esqueleto formal, proposto por Propp (1997), para o mecanismo construtivo básico do conto maravilhoso encontramos exatamente as funções narrativas a ele correspondentes.

Primeiramente, há uma parte introdutória na qual é realizada a descrição de uma situação inicial em que são dadas as informações a respeito de Dulcídio e a conjuntura na qual se dá seu nascimento. Segue-se o que Propp denomina o nó da intriga: após o

encontro com a personagem misteriosa, ela desaparece (afastamento, dano) causando o desespero do homem-lagarto, já enamorado, após a separação brutal. A parte denominada intervenção dos doadores pode ser representada pela busca da desaparecida por todo o reino e, finalmente, o retorno do herói de seu profundo abatimento com a reparação e o casamento.

As personagens principais se cindem em dualidades que representam os polos feminino e masculino e tanto o príncipe herdeiro do vasto território quanto a donzela, o casamento quanto o elemento insólito se apresentam como princípios reconhecidamente pertencentes ao universo do maravilhoso. Nesse tipo de narrativa ficcional onde há a expressão do imaginário, a realidade cotidiana mescla-se ao mítico e ao lendário através das personagens ou dos acontecimentos mágicos ou sobrenaturais, constituindo um universo autônomo que o conto de Galeano parece confirmar.

Ocorre, porém, que o conto maravilhoso reinventado pela narrativa de Galeano não apresenta mais o belo cavaleiro salvador, nem o príncipe encantado ou ainda a donzela que encontra sua redenção e transformação na realização do relacionamento romântico, concretizado no matrimônio. Isso fica evidente logo após a cerimônia de casamento, depois da declaração de amor de Dulcidio: *“Te doy mi corazón. Písalo sin compasión.”* ao que sua mulher impaciente responde: *“No seas huevón. Déjate de pendejadas”* (GALENO, 1995, p.14), uma postura totalmente inesperada e nada condizente com o que se espera da noiva maravilhosa. Ainda assim, a personagem masculina apresenta alguns dos elementos e atributos de todos os heróis maravilhosos.

Deste modo, percebemos que as fronteiras das modalidades literárias tornam-se líquidas e, assim como os limites entre o “real” e o “irreal”, a distância entre o mito e a suposta realidade empírica são diluídos no processo de construção literária. A fusão do mágico e do real nessa modalidade denota, para Valdez (2001), a convergência de tradições narrativas distintas, sendo que por um lado, sua paternidade seria originária dos romances realistas da Europa Ocidental, dos séculos XVIII e XIX, e regida por leis empíricas, científicas, seculares e o cepticismo religioso. Por outro, sua maternidade, mais variada, heterogênea e exótica, seria nativa, condicionada, portanto, ao local de seu nascimento. Desse modo, Moses afirma que:

*“Magical realism” expresses the nostalgia of global modernity (note) for the traditional worlds it has vanquished and subsumed. Far from representing an alternative to or a subversion of an emergent world order, magical realism is both an effect of and a vehicle for globalization, itself only the latest phase of a centuries-long process of*

E ainda:

*The magical realist novel, like the historical romance, sublates (preserves, cancels, and transcends) those anachronistic cultural forms of the premodern world that it incorporates and represents in fictional form. These sublated forms include archaic literary and oral narrative traditions, as well as premodern social, religious, and political institutions, practices, and beliefs. (VALDEZ MOSES, 2001, p.106).*

Certamente, para Galeano, a filiação de sua obra foi incorporada à sua delicada percepção crítica sociopolítica e cultural fazendo de “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” (1995) uma obra que contesta padrões estabelecidos, como costuma ser a produção desse autor.

Assim como Valdez Moses, Octavio Ianni (1991) considera o realismo mágico sob um olhar diferenciado, no qual a cultura ressoa na literatura e aproxima a literatura realista mágica ao seu contexto social e histórico.

O fato de que o mágico está presente na literatura e na realidade, na arte e na história sugere a possibilidade de que corresponda a um modo de olhar, a um estilo de pensamento e não somente a um estilo de criação artística... É como se um fato insólito de repente desvelasse dimensões recônditas e significados da cultura, vida social, biografia e história. (IANNI, p.63, 1991).

O próprio Todorov reafirma a função social do gênero ao trabalhar temas condenados como o incesto, a morte, a sexualidade, a necrofilia e outros temas proibidos por constituírem tabus. Essa abordagem aproxima-se à realizada por Propp (1997) ao encurtar as distâncias entre os gêneros folclóricos de uma concepção mitológica e ritualística, comparando as estruturas textuais do conto maravilhoso com as etapas de ritos de iniciação de origem antropológica.

Por fim, convém observar que as obras que compõem nosso *corpus* encontram-se intrinsecamente permeadas de fenômenos maravilhosos e insólitos, constituindo-se como complexos modelos de singularidade na práxis do fantástico e do realismo mágico. Essas narrativas servem-nos, aliás, como excelentes amostras enquanto constituintes de uma topologia axiológica e expressiva passível de ser pensada tanto à luz do discurso ficcional dos próprios autores quanto à da produção literária hispano-

americana e fantástica em geral.

De fato, podemos identificar distintas expressões de cunho mágico nos contos selecionados, o que exige uma análise textual particular e que viabilize, portanto, uma reflexão mais específica sobre os reflexos de cada modalidade fantástica manifestos nos textos, considerando, assim, aquilo que lhes é comum, mas também suas idiossincrasias específicas. Como dito, anteriormente, não é intuito do presente trabalho estreitar os limites da obra em qualquer que seja a teoria literária.

Interessa-nos para esse trabalho a visão ampliada do gênero, que permite o enfoque social e mítico como uma das possibilidades de leitura da obra literária. Vimos, portanto, como essas diferentes manifestações do fenômeno mágico, em seu aspecto negativo, têm em comum o fato de apresentarem imperativamente esse mal como uma decorrência natural da efígie do feminino sedutor, temática central desta pesquisa.

## **2.2 MULHER, MITO E LITERATURA FANTÁSTICA: AS RAÍZES DO MEDO**

Conforme vimos no capítulo anterior, a temática sobrenatural é uma constante recorrente nas três narrativas que nos propomos a analisar. No entanto, podemos observar na leitura dessas obras, que o fenômeno meta-empírico perfaz-se, em cada uma delas, consolidando-se e personificando-se através de suas personagens femininas. São elas que transportam para a narrativa, o caráter mágico e misterioso, conferindo-lhe, assim, uma atmosfera fantástica.

No entanto, outras conexões mostram-se aparentes entre as obras de Bécquer, Paz e Galeano. A irrupção da magia exprime, nas três narrativas, a faceta negativa do sobrenatural que, apesar de ser habitual no fantástico tradicional, tal como em “*Ojos Verdes*”, de 1861, persiste em narrativas mais recentes, como os contos de Octavio Paz e de Eduardo Galeano aqui analisados.

Ao observar o desdobramento dessas figuras femininas nos contos, é possível delinear a aparição de uma entidade de contornos míticos e simbólicos que projeta a imagem do monstro sedutor e fatal. Portanto, ela conduz o homem à perdição, à loucura ou à morte. Essa construção é assim representada pela presença ficcional e mítica de uma mulher que manifesta em sua natureza uma atração nata pela sedução e a crueldade, o que, nesse contexto, seria algo próprio da essência feminina, intrínseco a

ela.

Molda-se assim, nesses contos, o que reconhecemos como sendo o emblema mítico do feminino fatal, a figura arquetípica da mulher atraente e irresistível que causa danos e resulta extremamente perigosa, cuja representação é tão recorrente quanto instigante por sua persistência, na literatura.

De fato, na construção histórica do paradigma feminino, encontramos a ocorrência de mitos e símbolos que denotam o aspecto negativo do ancestral arquétipo da Mãe Terrível<sup>5</sup>. Para Neumann (2003, p.43), o arquétipo da mãe, oriundo do inconsciente coletivo, apodera-se da figura da alma e conduz, por seu poder de fascinação, ao incesto urobórico do desejo da morte ou da loucura. Esse mito, portanto, permeia o imaginário coletivo<sup>6</sup> e converge para o estigma da mulher fatal que tão fartamente ecoa nos mais diversos textos literários.

Para Gilbert Durand (1997), o mito está sempre presente na capacidade que o ser humano tem para simbolizar, seja pelas imagens propriamente simbólicas ou pelos motivos arquetípicos. Isso significa que o imaginário é o centro da habilidade do homem para transcender e que, com pouca variação, se concretiza através de imagens simbólicas e de narrativas arquetípicas.

Roland Barthes, em sua obra *Mitologias* (2003), realiza um estudo do mito salientando sua função social, e no trecho a seguir defende o que se constitui como o recorte teórico de base para este trabalho:

O mito é uma fala roubada e restituída. Simplesmente, a fala que se restitui não é a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transpassado da fala mítica. (BARTHES, 2003, p. 217).

Assim, o mito é consumido como um enunciado inocente e concebido como um mero sistema indutivo, não por suas intenções estarem encobertas, mas porque sua superexposição faz com que essas intenções sejam naturalizadas e conseqüentemente, eficazes em seu poder de convencimento. Para esse autor, o mito não objetiva ocultar nada, sua função não é evidenciar, mas antes, deformar o sentido.

Atuando desse modo, o mito termina por transformar uma intenção em natureza,

---

<sup>5</sup> Para Neumann (2003), a Mãe Terrível é o modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas feias e zanolhas assim como das fadas corcundas que povoam o folclore e a iconografia ocidental.

<sup>6</sup> O inconsciente coletivo pode ser definido como uma estrutura mental de que a mitologia constitui a materialização. (GRIMAL, Pierre. Introdução à edição portuguesa. In: \_ Dicionário da mitologia grega e romana, 2000).

eternizando o que poderia ser apenas uma ocorrência eventual em um determinado momento histórico. Ao perpetuar uma dada verdade como universal, o mito derroga a complexidade do ser humano, simplificando a pluralidade de sua essência e convertendo seus atos em meros frutos do imediatismo. Reduz-se, assim, a amplitude da dimensão humana e do próprio mundo, extinguindo toda dialética ou contradição e se sugere uma existência plana, de fácil leitura, na qual as coisas parecem significar por elas mesmas e exprimirem unicamente o sentido por ele atribuído.

Ao criar esse protótipo, o mito, de certa forma, imobiliza o mundo e bloqueia o homem, proibindo-o de reinventar-se. Imerso em um mundo de verdades absolutas, que o ser humano não pode contestar e que condicionam o seu presente, o mito eleva essas verdades à mesma relativa imutabilidade dos arquétipos míticos.

Todavia, convém apontar que a aparente imobilidade do mito é traída pela facilidade relativa com que ele se molda às circunstâncias. Lentas e gradativas, suas transformações somente se dão quando a serviço da manutenção do *status quo*, em proveito de um grupo social específico e que detém, de alguma forma, a autoridade necessária para articular as relações de poder assentadas no mítico. Assim:

A ideologia burguesa transforma continuamente os produtos da História em tipos essenciais; tal como o choco expelle sua tinta para se proteger, ela camufla ininterruptamente a perpétua fabricação do mundo, fixa-o em um objeto de posse infinita, inventaria os seus bens, embalsama-os, injeta no real uma essência purificadora que lhe interrompe a transformação, a fuga para outras formas de existência. E esse real, tornado assim fixo e rígido, será, enfim, computável; a moral burguesa e essencialmente uma operação de pesagem: as essências são colocadas nos pratos da balança, cujo braço, imóvel, continua sendo o homem burguês. Pois o exato objetivo dos mitos é imobilizar o mundo; é necessário que os mitos sugiram e imitem uma economia universal, que fixou de uma vez por todas a hierarquia de posses. (BARTHES, 2003, p.247).

Analisando dessa perspectiva a construção dos mitos, também elaborados e perpetuados pelo discurso literário, podemos questionar em que medida eles alicerçam um sistema ideológico misógino na cultura ocidental. Autores de épocas tão diferentes como os nossos, cujas obras refletem uma notável semelhança temática e a consequente repetição axiológica, reforçam um possível caráter atemporal do mito, ao passo que nos trazem o questionamento sobre o papel da literatura na manutenção ou desconstrução desses estereótipos político-sociais.

Desse modo, segundo Barthes (2003, p. 211): “Essa repetição do conceito por meio de formas diferentes é preciosa para o mitólogo, pois permite-lhe decifrar o mito:

é a insistência num comportamento que revela a sua intenção”.

A literatura pode atuar ainda, servindo de apoio para a manifestação da fala mítica, na revelação e denúncia dessas projeções que permeiam nossa cultura, moldando-a ou a deformando. Desse modo, o mito apresenta efetivamente uma dupla função: designa e notifica, faz compreender e impõe. (BARTHES, 2003).

Uma leitura de nosso *corpus* à luz da teoria feminista mostra-se bastante profícua ao nos possibilitar a reflexão sobre como o homem reproduz os conceitos e preconceitos sobre a mulher na literatura. Em outra instância, esse questionamento pode, ainda, nos dar indícios sobre o modo como vivemos e como fomos levados a nos imaginar. Um exercício de reflexão sobre a validade do reflexo que a literatura enquanto espelho esteticamente deformante da sociedade projeta. Sobre esse tipo de abordagem, Showalter (1994, p. 32) afirma:

A primeira forma de crítica é ideológica, diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras feministas de textos que levam em consideração as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e falsos juízos sobre as mulheres na crítica, e a mulher signo nos sistemas semióticos.

Assim como a perspectiva metodológica da análise mítica, os estudos culturais de gênero também abordam a questão da mulher nos mitos, nas religiões e na literatura, orientando e auxiliando no processo de interpretação e reinterpretação do discurso literário nas mais variadas obras.

Sendo assim, percebe-se que o que emerge nesses contos é o elemento sobrenatural, pautado no referencial mítico da Mãe Terrível, ao qual estão atrelados outros conceitos, imagens ou ideias chave que são por ele abarcados ou com ele se associam, tais como a lua, a noite, a água, a natureza ameaçadora, a morte, o medo, o misterioso e o inconsciente. Esses conceitos se desdobram em ramificações imagéticas mais específicas, que podem, inclusive, apresentar pontos de intersecção, como uma série de potências convergentes, para um único ponto de fusão. Nesse cruzamento, passam a existir, assim, materializações textuais únicas, que contêm novas formas de manifestação do mito e do símbolo. Esses temas confluem para a representação mito-simbólica da mulher-sereia, imagem convergente e saturada de sentidos, facilmente identificável com as personagens femininas das obras analisadas.

Destarte, valendo-se de uma perspectiva mitocrítica simbolista e levando em consideração a vinculação dessas personagens femininas perversas ao elemento

aquático, podemos analisar essas manifestações simbólicas como adjacentes ao mito da sereia e diretamente conectadas à questão da configuração arquetípica do poder nefasto do Feminino, circunstancialmente da Grande Mãe em seu aspecto elementar negativo, preponderante nas três obras escolhidas para este trabalho.

Diretamente vinculada à configuração do arquétipo feminino, a água, componente recorrente nas três narrativas, destaca-se como elemento rico em simbologia, ampla e tradicionalmente relacionada ao feminino e, portanto, capital para a construção dessas personagens. Assim, cabe aos estudos analíticos do mito investigar a motivação para a presença constante da associação água-mulher na mitologia e suas possíveis significações, tanto no folclore quanto na literatura.

É amplo o número de entidades femininas conhecidas nas narrativas orais ou escritas relacionadas à água: deusas, ondinas, sereias, mães d'água, melusinas, ninfas e tantas outras são entidades de signo marcadamente feminino que vivem em lagoas, mares, fontes ou rios. Feiticeiras sedutoras como Mélusine, elas tem múltiplas antecessoras, não só na mitologia clássica (na Odisséia- Calipso e Circe) mas também no folclore celta na figura dos Selkies (gênios das águas).

Como já mencionado, a aproximação entre a água e a feminilidade não é nova e já foi analisada por vários estudiosos do mito como Gilbert Durand (1997) ou Gaston Bachelard. O primeiro, em sua obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, classifica esse elemento natural como pertencente ao que nomeia variação nictomórfica. Tendo sido o primeiro espelho, dormente e sombrio, do homem, Durand o caracteriza como símbolo da feminilidade noturna e terrível:

A Grande Mãe é seguramente a entidade religiosa e psicológica mais universal. Aditi é a origem e a soma de todos os deuses que estão nela: Astarte, Ísis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaitis, Afrodite, Cibele, Réia, Géia, Deméter, Míriam, Chalchiuhtlicue ou Shing-Moo são os seus nomes inumeráveis que nos remetem para atributos telúricos ou para epítetos aquáticos, mas que são sempre, em todos os casos, símbolos de um terror ou de uma nostalgia. (DURANT, 1997, p. 234).

Para Durand, a água associa-se ao feminino pelo aspecto menstrual que vem ainda determinar a valorização temporal. Dessa forma, o sangue, considerado por ele o primeiro relógio humano correlativamente ao drama lunar, afirma a temporalidade e implementa a angústia humana perante a ciência da efemeridade de sua existência, advertido o homem, então, do poder fulminante do tempo. Assim, Durand afirma que:

Os símbolos nictomórficos são, portanto, animados em profundidade pelo esquema heraclítico da água que corre ou de cuja profundidade, pelo seu negrume, nos escapa, e pelo reflexo que redobra a imagem como a sombra redobra o corpo. Esta água negra é sempre, no fim das contas, o sangue, o mistério do sangue que corre nas veias ou se escapa com a vida pela ferida, cujo aspecto menstrual vem ainda sobredeterminar a valorização temporal. (DURAND, 1997, p.111).

O ainda,

O que constitui a irremediável feminilidade da água é que a liquidez é o próprio elemento dos fluxos menstruais. Pode-se dizer que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual. É o que é confirmado pela ligação frequente, embora insólita a primeira vista, da água e da lua. (DURAND, 1997, p. 101).

Assim sendo, a sujeição das águas (sejam elas marinhas, fluviais ou menstruais) ao fluxo lunar, é, para Durand (1997), o isomorfismo constante que liga o feminino a esse elemento. Para o pesquisador do imaginário, a lua está indissoluvelmente ligada à feminilidade, e é pela feminilidade que adentramos no simbolismo aquático. Todos esses seriam, pois, elementos que propiciariam a agonia humana diante dos indícios irrefutáveis da forçosa sujeição do homem à passagem do tempo.

E quando a morte e o tempo forem recusados ou combatidos em nome de um desejo polemico de eternidade, a carne sob todas as suas formas, especialmente a carne menstrual que a feminilidade é, será temida e reprovada como aliada secreta da temporalidade e da morte. (DURAND, 1997, p. 121).

No imaginário, água e feminilidade compartilhariam de atributos como a fluidez, a fecundidade, a sensualidade e a instabilidade. Porém, a relação entre o feminino e as águas se estabelece por muitas outras vias de conexão.

Alguns autores consideram a umidade do sexo feminino pela excitação ou pelo estado menstrual, sua ligação nata com o elemento aquático. Outros vinculam a sensação intrauterina de conforto e proteção com o mergulho completo do corpo nas águas ou ainda, a produção do leite materno como alimento básico primário e fonte de vida, que é essencialmente como a água, quer dizer, líquido e dom inesgotável e gratuito da mãe natureza.

Para o homem, a maternidade permanecerá provavelmente sempre um mistério profundo e Karen Horney sugeriu com verossimilhança que o medo que a mulher inspira ao outro sexo prende-se especialmente a

esse mistério, fonte de tantos tabus, de terrores e de ritos, que a religa, muito mais estreitamente que seu companheiro, à grande obra da natureza e faz dela o santuário do estranho. (DELUMEAU, 1993, p. 311).

Assim, os simbolismos que envolvem esse elemento, água, e a feminilidade, mulher, podem apresentar polos distintos, sendo um deles maternal e acolhedor (vinculado ao desejo de ser envolvido completamente na substância morna, suave e protetora e à necessidade de uma matéria que circundaria o ser por inteiro e o penetraria intimamente), remetendo assim ao conforto uterino; e outro polo, sensual e terrível, sendo que esse é que constitui certamente o aspecto predominante nas obras que compõem o nosso *corpus*.

Para Jean Delumeau (1993), é do jogo dualizado entre esses dois aspectos opositivos atribuídos à mulher que desencadeia no imaginário o terror perante o feminino:

Essa ambiguidade fundamental da mulher que dá a vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra mãe é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É o cálice de vida e de morte. É como essas urnas cretenses que continham água, o vinho e o cereal e também as cinzas dos defuntos. (DELUMEAU, 1993, p. 312.).

Em sua obra *História do medo no Ocidente* (1993), Delumeau recupera, numa perspectiva diacrônica, as origens históricas e antropológicas do medo na humanidade fornecendo-nos um fecundo panorama do desenvolvimento dessa faceta humana através do tempo.

Anteriormente, Beauvoir, em ambos os volumes de sua obra *O segundo Sexo*, publicada em 1949, já havia descrito essa relação de mistério e feminino que permeava o imaginário coletivo e que culminaria no temor ao “segundo sexo”, bem como, fundamentado sua origem na ambivalência controversa de nascimento e morte, vinculando-o ainda, com os temores da natureza:

Tem, assim, a Mulher-Mãe um rosto de trevas: ela é o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia; ela é o Nada. Dentro da Noite confundem-se os múltiplos aspectos do mundo que o dia revela: noite do espírito encerrado na generalidade e na opacidade da matéria, noite do sono e do nada. No fundo do mar impera a noite: a mulher é o *Mare tenebrarum* temido dos antigos navegadores; a noite impera nas entranhas da terra. Essa noite pela qual o homem receia ser tragado, e que é o inverso da fecundidade, apavora-o. Ele aspira ao céu, à luz,

aos picos ensolarados, ao frio puro e cristalino do azul; e, a seus pés, há um abismo úmido e quente, obscuro, pronto para abocanhá-lo; numerosas lendas mostram-nos o herói que se perde para sempre recaindo nas trevas maternas: caverna, abismo, inferno. (BEAUVOIR, 1970, p. 185).

A autora ainda acrescenta:

[...] o sexo feminino é misterioso até para a própria mulher, é escondido, atormentado, mucoso, úmido, sangra todos os meses e é por vezes, maculado de humores, tem uma vida secreta e perigosa. É em grande parte porque a mulher não se reconhece nele que não reconhece seus os desejos dele. (BEAUVOIR, 1968, p.124).

Desse aspecto dúbio, imputado ao caráter feminino, advém, para Delumeau (1993), a existência das inúmeras deusas vinculadas à morte assim como representações de monstros associados à mulher nas lendas de diversas civilizações, sendo Kali, a deusa hindu, mãe do mundo, o maior exemplo que os homens teriam forjado da mulher, ao mesmo tempo criadora e destruidora.

O historiador considera que o motivo para o temor masculino da mulher ultrapassa o conceito freudiano do medo da castração, mas admite que esse receio encontra-se manifesto nas diversas versões do mito da *vagina dentada* que ressoa, com algumas variações, na mitologia indígena de diferentes regiões da América e também entre povos da Europa. Nesse mito, reforça-se e se manifesta o temor do homem perante o suposto canibalismo sexual da sua parceira.

Além disso, a demonização do feminino não é novidade no meio científico, haja vista a constatação de uma produção literária frequentemente hostil à mulher. É sabido que a cultura erudita ocidental, durante muito tempo, manteve atrelado o discurso oficial das autoridades eclesiásticas à essência de suas verdades, sobretudo a perspectiva ontológica e a moral cristãs, nas quais o feminino é habitualmente vilipendiado.

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno. (DELUMEAU, 1993, p. 314).

No discurso religioso, a mulher é tida assim, como ser predestinado ao mal e à

perversidade que, condicionados à sua essência, lhe são natos. Desse modo, ela está sujeita a ser dominada pelo potencial perigoso que é atribuído à sua impureza fundamental e orgânica e à sua força misteriosa. Esses são conceitos que se consolidam numa iconografia malévola tradicionalmente consagrada ao feminino.

O homem procura na mulher o outro como Natureza e como seu semelhante. Mas conhecemos os sentimentos ambivalentes que a Natureza inspira ao homem. Êle a explora, mas ela o esmaga, êle nasce e morre nela; é a fonte de seu ser e o reino que êle submete à sua vontade; uma ganga material em que a alma se encontra presa, e é a realidade suprema; é a contingência e a ideia, a finalidade e a totalidade; é o que se opõe ao Espírito e o próprio espírito. Ora aliada, ora inimiga, se apresenta como o caos tenebroso de que surge a vida, como essa vida, e como o além para o qual tende: a mulher resume a Natureza como Mãe, Esposa, e Ideia. Essas figuras ora se confundem e ora se opõem, e cada uma delas tem dupla face. (BEAUVOIR, 1970, p. 182).

Ao longo da Idade Média, encontramos um discurso cada vez mais avesso à mulher como sujeito, na religião e na cultura, ao passo que cresce o culto mariano e a literatura de trovadores que exaltam a figura feminina conferindo-lhe um status divinizado. Isso pode parecer paradoxal à primeira vista, mas o que aparenta ser uma forma de enaltecimento do feminino, nada mais é que uma construção arquetípica da mulher cuja sexualidade é reprimida e negada.

Assim, no Medievo, cria-se a figura da mulher ideal, angélica e irreal, um ser que não realiza a totalidade de sua vocação feminina e é colocado acima ou fora do seu sexo, sendo esse o único caminho para sua reabilitação: a eterna castidade e irrestrita submissão ao homem que a abrigariam sob um *tópos* aceitável.

Desse modo, a estrutura patriarcal apregoa que, somente pela opressão realizada na reafirmação e na manutenção dessas posturas como exemplares, poder-se-ia aplacar a dissimulada e perigosa ação da mulher, a fúria de sua ardileza, algo que lhe seria peculiar, assim como sua convivência com o mal e com o pecado:

Ele só é seduzido pelas que lhe preparam armadilhas, oferecendo-se, ela é que vigia a presa; sua passividade está a serviço de um empreendimento, ela faz de sua fraqueza o instrumento de sua força; sendo-lhe proibido atacar francamente, fica adstrita às manobras e aos cálculos; e seu interesse consiste em parecer gratuitamente dada; por isso censuram-na por ser pérfida e traiçoeira: é verdade. Mas é verdade que é obrigada a oferecer ao homem o mito de sua submissão, por êle querer dominar. (BEAUVOIR, 1968, p. 96).

Para a filósofa existencialista, essa dissimulação, tão condenada nas mulheres, seria fruto produzido pelas exigências irreais às quais seriam submetidas. Na tentativa vã de encarnar a entidade inumana do ideal masculino, ela estaria involuntariamente ou não, sempre a traí-lo. Assim, a mulher permaneceria, inegavelmente, voltada à imoralidade, uma vez que a moralidade imposta pela sociedade patriarcal é constituída por um referencial propositalmente impossível de ser atingido.

É esse o aspecto do arquétipo do feminino perigoso que aflora concomitantemente nas obras de Bécquer (1871), Paz (1950) e Galeano (1993). Nelas, a dimensão mítica é ainda potencializada pela presença do mitema aquático que, assim como o feminino, suscita o medo provindo do mistério e representa, na história do desenvolvimento do medo na humanidade, um dos temores primários, formador de uma série de esquemas arquetípicos no imaginário e na mitologia.

O mitema aquático pode retomar o medo ancestral das águas misteriosas, cuja profundidade é desconhecida por seu negrume e sempiterno mistério, e, portanto, temível. Além disso, encontra-se presente também no temor do poder de destruição das águas, ideia retomada pela recorrente iconografia do dilúvio (mito praticamente universal) e do naufrágio em diferentes civilizações e que ganha, na literatura moderna e contemporânea, uma presença poética bastante significativa.

As analogias entre água, sexualidade e feminilidade e entre vida e morte parecem ser coeficientes comuns nesses trabalhos. Os aspectos benéficos, mas também destrutivos e agressivos das águas, convivem num mesmo espaço e tempo. Desse modo, afirma Durand (1997, p. 96): “O homem que não pode viver sem a água não deixa de sofrer com ela: as inundações tão nefastas, ainda são acidentais, mas o lodaçal e o pântano são permanentes e vão crescendo”.

Na construção mítica, a aproximação entre mulher e água se projeta em inúmeras representações de recortes da natureza, conexões que se estabelecem cultural e socialmente e que podem ser averiguadas na literatura também.

Dessa forma, o medo da água teria uma origem arqueológica indeterminada, vindo do tempo em que os homens primitivos consideravam as águas profundas como o abismo devorador, sempre pronto a lhes engolir vivos. Esse temor se estenderia assim ao feminino, ao minimizar-se no medo venial da vagina e do coito e nos mistérios da fecundação e da maternidade. Para Durand (1997), como vimos, é na assimilação do tempo e da morte lunar das menstruações e dos perigos da sexualidade que é introduzida a misoginia na imaginação.

Se tal é o medo de que padece o homem perante o universo do desconhecido que lhe parece ser a mulher, mais poderosas ainda serão as ninfas, as fadas, as sereias, as ondinas que escapam completamente a seu domínio. São esses os seres mágicos que, encarnados nos contos de Bécquer, Paz e Galeano, despertam o terror. Analisemos como esses desdobramentos do mito e do símbolo se dão especificamente no contexto de cada uma das obras aqui estudadas e de que modo os arquétipos se desenvolvem e se relacionam com o mitema aquático em cada uma delas.

### 3. Capítulo 3

#### 3.1 “*Ojos Verdes*”, de Gustavo Adolfo Bécquer (1871): nas águas profundas e dormentes do mito.

“Águas paradas, cautela com elas”. (Provérbio popular de origem desconhecida).

Uma das discussões desenvolvidas em torno de “*Ojos verdes*”, de Gustavo Adolfo Bécquer, trata da categoria em que se enquadram tradicionalmente as narrativas que compõem a obra *Leyendas*. Muitos são os estudiosos que refletiram a respeito dessa questão e variadas são suas opiniões a esse respeito.

Em *Desde mi celda* (1864), o mesmo Bécquer explicita sua atividade como folclorista, bem como as técnicas utilizadas para a investigação e recuperação da cultura popular espanhola. Nessa obra, o autor disserta sobre suas pesquisas nas áreas rurais e urbanas da Espanha para a coleta de materiais, segundo ele, transmitidos oralmente e posteriormente, re-escritos e ficcionalizados para compor as *Leyendas*.

Essas marcas da coleta a partir da transmissão oral estão presentes em “*Ojos verdes*”, notadamente na fala do monteiro Iñigo quando alude à *Fuente de los Álamos* e à sua mágica moradora:

Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron *mil veces* que el espíritu, trago, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color. (BÉCQUER, 2005, p. 348, grifos do autor).

Com efeito, é a palavra falada que passa tradicionalmente às gerações seguintes, quer dizer, os medos e superstições do povo espanhol que tomam forma definitiva nessa lenda de Bécquer. Ruben Benítez (1971) separa as “*Leyendas*” em dois tipos, sendo um, derivado de fato de lendas tradicionais e, portanto, *autênticas*; o outro, produto da criação artística de Bécquer, chamadas por Benítez de *lendas ideais*.

“*Ojos verdes*” remete à tradição oral, configurando assim uma lenda tradicional ou autêntica, segundo a classificação elaborada por Benítez (1971). A recriação artística proposta por Gustavo Adolfo Bécquer é realizada, no entanto, com refinado teor poético

e uma elaborada atmosfera mágica. Para Benítez (1971), a presença do maravilhoso e do poético são, de fato, elementos formadores de composições lendárias, autênticas ou ideais, mas de marcado lirismo, como “*Ojos verdes*”. A essas composições, o teórico denomina *leyendas líricas*.

De qualquer modo, a atuação de Bécquer como investigador e folclorista é bastante questionada, porém tal é a singularidade de seu empreendimento que não é incomum observar reflexos de suas lendas em obras de autores posteriores. Bécquer, assim, constrói assim um sistema no qual ele mesmo introduz a sua atuação como fiel transmissor do folclore espanhol. Porém, é impossível discriminar nas *Leyendas* de modo absoluto o que elas emprestam da tradição oral e o que elas devem à criação artística livre do seu autor.

Baseadas em tradições, mais ou menos reais ou inventadas pelo engenho artístico de Bécquer, sabe-se, porém que em *Leyendas* (2005), existe de fato um conhecimento recuperado oriundo de histórias ficcionais, de tradições populares e do folclore tradicional. Tais fontes, porém, vão receber um tratamento literário apurado que culmina com a composição das diferentes histórias que compõem as *Leyendas*.

Comparando a obra de Bécquer às *Lendas e narrativas* (1851) de Alexandre Herculano (historiador e romancista que, assim como Bécquer, dedicou-se à recuperação de lendas primitivas em Portugal, transmitindo-as também na forma de relatos curtos com notável teor poético), Maria Eugénia Dias Tena (2005, p.131), em seu artigo “*Seres fantásticos femeninos en leyendas románticas peninsulares*” afirma:

*Cuando Herculano y Bécquer escriben sus leyendas, tienen que justificar su inverosimilitud atribuyéndolas casi siempre a la tradición transmitida por un campesino ingenuo o por un juglar. Porque para entrar en el juego que proponen hemos de buscar en nosotros mismos la simplicidad del analfabeto crédulo o del niño. Por eso hay dos elementos fundamentales en el cuento fantástico herculano y becqueriano: la acción sobrenatural y la ambientación realista.*

Na introdução de *Leyendas*, Pascoal Izquierdo (2005) esclarece que os contos legendários que compõem essa obra seriam originados das baladas germânicas que, juntamente com o romance histórico, são peças importantes para o desenvolvimento do romantismo espanhol. Para o crítico, através dessas lendas em prosa, Bécquer supera e aniquila esse estágio, culminando no que ele denomina lenda lírica.

De fato, o resgate de relatos tradicionais, assim como o gosto pela imaginação, pela fantasia e o pitoresco popular foram questões valorizadas pelo Romantismo de

modo geral, acarretando o retorno a certos gêneros narrativos e a colocação de outros em xeque.

Em “*Ojos verdes*”, narra-se a história do jovem fidalgo Fernando de Argensola, o primogênito dos marqueses de Almenar. Em sua primeira caçada, junto ao seu monteiro Iñigo e sua comitiva, Fernando atinge sua primeira peça, um cervo que foge ferido para o meio da selva e é por ele perseguido avidamente. Quando Iñigo percebe que o animal se refugiou na *Fuente de los Álamos*, no monte de Montayo, cuja lenda reza que contém um espírito que habita suas águas, ele ordena cessar todo o avanço dos cavalos e anuncia a perda do animal.

Furioso e destemido, Fernando segue a presa até o proibido território, mas ao retornar passa a apresentar um estranho comportamento. Quando questionado por Iñigo, o protagonista narra que acredita ter visto olhos verdes de mulher ao saltar a fonte com seu cavalo *Relámpago*. A imagem dessa visão persegue o protagonista que volta frequentemente ao mesmo lugar até o dia em que se depara com uma mulher que o conduz à morte, atraindo-o com seus olhos verdes para o fundo do lago.

O conto é dividido em três partes numeradas, de extensão similar, além de uma introdução ou prólogo. A introdução que antecede a narrativa principal nesse conto constitui um recurso metaliterário comumente utilizado por Bécquer em suas narrativas fantásticas. O narrador se utiliza da primeira pessoa em sua enunciação inicial e através dela, estabelece a situação narrativa. Cria-se assim, uma espécie de moldura realista que explicita o modo de composição, expondo os supostos alicerces, muito provavelmente também ficcionais, da construção literária.

No prólogo, como antecipamos, Bécquer já insere o poderoso elemento da dúvida, tão caro à narrativa fantástica, e pede diretamente a cumplicidade de seus leitores, preparando-os para a plena receptividade dos acontecimentos insólitos que virão:

*De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día. (BÉCQUER, 2005, p. 344).*

Ainda nesse mesmo trecho, Bécquer aproxima sua composição poética da outra arte à qual se devotava (juntamente com seu irmão, inseparável, o pintor Valeriano Bécquer), a pintura.

A narração, assim, inicia-se com um narrador que assume a voz dessa mesma

narração em primeira pessoa para, depois, passar para um narrador mais distante da história que narra os acontecimentos na terceira pessoa no restante da lenda.

A primeira parte dessa história se inicia, pois, com a fala da personagem Iñigo num ritmo visual, pictórico, quase cinematográfico, e acelerado pelo excesso de verbos de ação e as frases curtas, notadamente interrogativas e exclamativas. Todos esses elementos, somados, conferem à narrativa uma modernidade que Pascual Izquierdo (2005) não deixa de constatar. A modalização, presente na introdução, é outro fator que, juntamente com a intensidade da narrativa e a criação de cenas e enquadramentos, é responsável pela atribuição dessa característica em “*Ojos verdes*”.

No primeiro diálogo entre o monteiro e Fernando, nota-se o embate da sabedoria e o respeito das tradições frente à imprudência e ousadia juvenil, respectivamente representadas pela ponderação de Iñigo e a arrogância e ceticismo do nobre.

Iñigo introduz nesse primeiro momento da história, a natureza maligna do espírito que habita essa fonte:

*Porque esa trocha – prosiguió el montero – conduce a la fuente de los Álamos, en cuyas aguas habita un espíritu del mal. El que osa enturbiar su corriente, paga caro su atrevimiento.* (BÉCQUER, 2005, p. 345).

Bachelard, já de uma perspectiva teórica, alude às águas com características muito próximas às mencionadas pelo texto becqueriano:

Existem, como se vê, águas que tem a epiderme sensível. Podemos multiplicar os matizes, poderíamos mostrar que a ofensa feita às águas pode decrescer fisicamente, sempre conservando indene a reação das águas violentas, poderíamos mostrar que a ofensa pode passar da flagelação à simples ameaça. Uma só unhada, a mais leve sujeira pode despertar a cólera da água. (BACHELARD, 1998, p.189).

O conservadorismo religioso, impresso em várias obras de Bécquer, está presente desde o início desta história e se manifesta na forma de uma invocação a *San Saturio*, santo católico e patrono da cidade de Soria. Paralelamente a essa invocação, o autor introduz expressões religiosas que se incorporam às falas das personagens e figuras oriundas do imaginário católico, como o diabo contraposto ao capelão.

A frase de Iñigo, que termina a primeira parte do conto, delimita o lugar limítrofe entre o término do real e o começo do sobrenatural e configura uma espécie de limiar e de premonição que irá se repetir na segunda parte da obra:

– *Señores, vosotros lo habéis visto; me he expuesto a morir entre los pies de su caballo por detenerle, Yo he cumplido con mi deber. Con el diablo no sirven valentías. Hasta aquí llega el montero con su ballesta; de aquí adelante que pruebe a pasar el capellán con su hisopo.* (BÉCQUER, 2005, p. 120).

Nesse momento da história, percebemos a repetição de alguns motivos recorrentes das lendas becquerianas, como o tema da caçada praticada pela nobreza como atividade de lazer. Essa atividade, porém, seria regulada pelas leis da natureza, leis que são transmitidas por Iñigo e que Fernando deveria respeitar, como sugere o seguinte trecho: “*Los cazadores somos los reyes del Moncayo, pero reyes que pagan un tributo. Pieza que se refugia en esa fuente misteriosa, pieza perdida*”. (BÉCQUER, 2005, p. 346).

Outro motivo recorrente nos contos do escritor sevilhano é a ambientação gótica e medieval, uma das heranças do Romantismo que encontramos frequentemente em sua obra. Até mesmo a eleição do espaço real, virtualmente representado em “*Ojos Verdes*”, a região de Moncayo não é novidade em suas narrativas ficcionais. Os arredores do monte Moncayo, bem como o próprio monte, constituem o ambiente de várias de suas lendas. Desse modo, notamos que o predomínio do cenário espanhol é marcante em sua obra desde *Historia de los templos de España* (1857), momento que coincide igualmente com a introdução de construções religiosas em suas produções literárias.

Como dissemos no capítulo anterior, a predileção por marcos espaciais reais e bem determinados geograficamente é outra constante das lendas de Bécquer, bem como uma característica da literatura fantástica em geral. Para o crítico Pascual Izquierdo (2005), a eleição desses espaços reais para a articulação ficcional é mais um recurso a serviço da verossimilhança nessa obra ao trazer para a história localidades e paisagens reconhecidas por seus leitores.

No entanto, a presença da natureza como protagonista retira a familiaridade espacial da narrativa que adquire assim, características estranhas e misteriosas. Desse modo, o espaço trabalhado artisticamente por Bécquer colabora para a sustentação da atmosfera terrificante, para a irrupção do fantástico e para a consolidação do sentido trágico da trama. A relação do sobrenatural com a natureza é notável desde o início da obra e se adensa na cena conclusiva da história, no momento em que a personagem mágica parece possuir domínio completo sobre os demais elementos naturais da narrativa, especialmente, sobre a água.

Assim, o motivo do cervo como animal indutor da vítima humana no local de perigo é outro exemplo dessa relação, bastante comum, que aparece nas narrações célticas difundidas na Europa desde o século XII. Entre os celtas, esses animais eram considerados uma espécie de guia para o outro mundo e apresentam poderes mágicos. Eles costumam atuar a serviço da entidade sobrenatural, atraindo a quem desejam até seu território. Nessa cultura, igualmente, os cervos estão ligados à sacralidade das florestas e ao bom exercício da arte da caça, no qual, para sobrevivência das tribos, somente o essencial é retirado da natureza. Além disso, o caçador deveria identificar-se com sua caça respeitando e sendo-lhe grato para assim apaziguar seu espírito dominante. Já na cultura clássica, o cervo é o animal que acompanha Diana, a deusa da lua e da caça. Aqui sua função é conduzir um cavaleiro desavisado até o ser mágico pela intervenção de um mensageiro, motivo que, reelaborado por Bécquer, repete-se na lenda intitulada “*La corza blanca*”.

Na segunda parte de “*Ojos verdes*”, temos os efeitos da transgressão efetuada por Fernando ao adentrar de forma insolente no espaço proibido. Em uma conversa entre os dois personagens masculinos, o fidalgo revela ter visto a entidade lendária que guarda a *Fuente de los Álamos* e, a partir de então, se mostra melancólico e retraído, embriagado pelo espírito de solidão com o qual teve contato em sua ilícita aventura.

Essa parte da obra é caracterizada por um intenso lirismo. Bécquer, perito em descrições primorosas, constrói uma prosa desnuda de retórica que Izquierdo (2005) considerará como precursora do Modernismo. Pode-se notar a utilização de uma linguagem poética que gera um texto rico em efeitos sensoriais, notadamente visuais e sonoros, pautado pela acumulação de aliterações, com valor onomatopéico, que ajudam o leitor a percorrer o vale com todos os sentidos. Desse modo, na descrição idílica e detalhada da paisagem, percebe-se a importância da criação de uma ambientação gótica para a alteração do estado emocional de Fernando. Segundo o protagonista, que mostra uma percepção alterada do real por introdução do elemento mágico, na *Fuente de los Álamos* tudo se amplia e causa melancolia.

A fixação do narrador do prólogo pelos olhos verdes manifesta-se a partir do encontro de Fernando com a misteriosa entidade das águas. Para Izquierdo (2005), os olhos verdes são o símbolo do mistério e da capacidade de sedução da beleza feminina, acrescentando que: “*los ojos del ideal soñado encierran espejismos mortales*” (IZQUIERDO, 2005, p. 36). O folclore galego, muito ligado à tradição céltica, oferece-nos um exemplo ímpar do significado dos olhos claros (ora traidores, ora mentirosos) e

imediatamente introduz o mar no estribilho, confirmando os valores perniciosos desses olhos e sua ligação com as águas. Essa canção, apesar de encontrar-se em língua galega, é conhecida e cantada por praticamente todos os espanhóis das mais variadas geografias e gerações:

*Ollos verdes son traidores,  
azules son mentireiros,  
os negros e acastañados  
son firmes e verdadeiros.*

*Na beira, na beira, na beira do mar  
hai unha lanchiña, para ir a navegar,  
para ir a navegar  
para ir a navegar  
na beira, na beira, na beira do mar.*

A questão do olhar, *espejo del alma* ou espelho da alma, na tradição espanhola e portuguesa, também é abordada pelo teórico Gilbert Durant (1997, p. 152):

[...] o olhar seria o símbolo do julgamento moral, da censura do superego, enquanto o olho não passaria de um símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar vigilância. Mas parece-me que um olhar se imagina sempre mais ou menos sob a forma de olho, mesmo que fechado. Seja como for, olho e olhar estão sempre ligados à transcendência, como constata a mitologia universal e a psicanálise.

Os olhos remetem, assim, à lembrança da vigilância materna, posteriormente substituída pela eterna vigilância divina, que se apresenta com um zelo sufocante e um julgamento ininterrupto do qual o sujeito não pode livrar-se. Esses olhos seriam, ainda, a porta de entrada para o sobrenatural e, pela beleza de sua cor exótica ou a capacidade de enfeitiçar, suscitam um fascínio perigoso no protagonista de “*Ojos verdes*”. Esses mesmos olhos o conduzem a um estado de encantamento e conseqüentemente, de busca infinita de seu incorpóreo ideal de mulher. Sabe-se que o ideal exótico e o erótico caminham lado a lado: o exotismo é tido normalmente como uma projeção fantástica de uma necessidade sexual. (PRAZ, 1996).

Sonho e fantasia contribuem para a formação desse ideal que, fugaz e transparente, sempre se situa na região do inalcançável. A busca do ideal constitui um dos pilares fundamentais do romantismo, mas é o idealismo cego que conduz o herói (pós)romântico à morte, após sua recusa de ajustar seus sonhos à realidade. Porém, é na figura da mulher que se consolida a ameaça e o mesmo desajustamento que atinge o herói.

Desse modo, a mulher é apresentada como a indutora da tentação e a executora do castigo. Ela representa uma espécie de natureza justiceira que toma corpo na forma feminina. A personagem de Iñigo (manifestação da prudência e da sabedoria nessa obra), parece enumerar em ordem crescente os males que possivelmente habitam a fonte:

*Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas, tiene los ojos de ese color.* (BÉCQUER, 2005, p. 348).

É também a essa personagem que, novamente, cabe realizar o prenuncio da desgraça vindoura ao final da segunda parte determinada por misteriosos desígnios divinos: “*¡Cúmplase la voluntad del cielo!*”. (BÉCQUER, 2005, p.348).

Estabelece-se assim, o esquema básico tentação–pecado–castigo, tão frequente nos contos legendários de Bécquer. O roteiro padronizado em várias das *Leyendas becquerianas* mostra que a ruptura de uma dada tradição (que protege um espaço “sagrado”) culmina com o posterior castigo do infrator.

Assim, tem lugar o jogo maniqueísta que coloca, de um lado, o espaço do proibido, do sagrado, do perigoso (aqui representado pela fonte e sua protetora, a mulher de olhos verdes) e, de outro lado, o homem induzido ao erro e à transgressão pela ausência de respeito perante o tabu graças à sua incredulidade e petulância. O tabu, bem como o mito, como conceito de fundamento religioso, pode atribuir o caráter de sagrado a certo espaço a fim de preservar costumes inerentes à determinada sociedade, limitando a prática de determinados atos.

Ao longo da História, inúmeras culturas consideraram os mananciais de águas como espaços sagrados. Inúmeros são também os mitos nos quais as fontes são locais sempre colocados sob a proteção de entidades sobrenaturais que as guardam. Na mitologia grega já encontramos fontes sob a proteção das Ninfas e das Náíades com as quais eram identificadas. Na Grécia, as fontes eram filhas de Tetis e do Oceano e, portanto, tidas como os espaços divinizados. Em outras ocasiões, as águas estagnadas de lagos e fontes dissimulavam na sua profundidade a entrada para o Inferno como acontecia no lago Averno, na Itália.

A presença da água é crucial para o estabelecimento e desenvolvimento de qualquer sociedade. Desde os primórdios, pois, a proteção desse recurso, resultou vital para a sobrevivência humana. A Espanha concretamente é um dos países europeus que apresenta uma das piores distribuições hídricas e um dos mais irregulares regimes de

chuvas, além de baixos índices pluviométricos, gerando problemas seculares de gestão de sua água e intensificando a necessidade da preservação de suas nascentes. Tal fato, por si só, já justificaria a pluralidade de lendas em torno desses locais.

Desse modo, a *Fuente de los Álamos* como o espaço sacro e, portanto, interdito, tem sua sacralidade profanada pelo protagonista. O ato de profanação, então, será devidamente vingado pela entidade protetora desse local.

A figura da mulher diabólica é, mais uma vez, a protagonista da ação maléfica que restitui a ordem natural perante o sacrifício do jovem. Porém, a figura feminina não se refere a uma personagem humana, antes, transfigura-se em uma figural espectral, uma espécie de ninfa, um gênio maligno e vingador da natureza. Em *A literatura e os deuses*, Roberto Calasso aborda esse aspecto do feminino atraente e perigoso:

Nynphé significa ”moça em idade para casar” e “nascente”. Os dois significados completam um ao outro. Aproximar-se de uma ninfa significa ser arrebatado, possuído por algo, mergulhar num elemento macio e flexível que pode revelar-se com igual probabilidade, excitante e funesto. (CALASSO, 2004, p. 28).

O Romantismo foi completamente dominado por essa constelação, em que o arquétipo da mãe terrível passa a dominar o imaginário e aflui para as artes em suas mais variadas manifestações. Mario Praz (1996), em sua obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* confirma que esses elementos do título convergem especialmente para a construção de personagens como a vampira, a mulher fatal e a noiva cadáver:

O fascínio da bela mulher defunta, espécie das grandes cortesãs, das rainhas luxuriosas, das famosas pecadoras, que tinha sugerido a Villon a balada das dames du temps jadis, sugerirá aos românticos, provavelmente sob influência da lenda vampírica, a figura da Mulher Fatal que encarna, de tanto em tanto, em todos os tempos e todos os países, um arquétipo que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias. (PRAZ, 1996, p. 196).

A história de “*Ojos verdes*” chega ao seu fim no momento em que (após a busca incessante e cotidiana de Fernando na *Fuente de los Álamos*), a figura fantástica se revela em sua absoluta singularidade: “*No soy una mujer como las que existen en la tierra, soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres*”. (BÉCQUER, 2005, p.349).

Trata-se, pois de um ser misterioso e superior, cuja formosura e beleza podem

dar aos homens (transformados em “superiores” pelo seu discurso de sedução) uma felicidade impossível de ser definida com palavras. Assim, no decurso de sua enunciação, a entidade mágica atrai e conquista Fernando, adulando seu inflamado ego e desferindo promessas de prazeres e felicidade sem fim:

*¿Ves, ves el límpido fondo de ese lago, ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo? ... Ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales...y yo...yo te daré una felicidad sin nombre, es felicidad que has soñado en tus horas de delirio, y que no puede ofrecerte nadie... (BÉCQUER, 2005, p.349).*

O encantamento que se iniciou pelos olhos verdes e atraentes consuma-se então na persuasiva retórica da mágica personagem. Temos aqui retratado o recorrente tema do poder de sedução através da linguagem oral, da palavra pronunciada e da transmissão dos conhecimentos mantidos pelas mulheres como veículo de enganos e perfídias.

Marina Warner, em sua obra *Da fera à loira*, dedica alguns capítulos à análise da linguagem feminina nos contos de fadas. Segundo a autora, nessa literatura, a expressão feminina costuma ser desdenhada como tagarelices e fofocas ou temida por seu poder de deslumbramento. “Quanto mais loquaz uma personagem (feminina) na cultura popular, maiores são as chances de que não seja flor que se cheire”, afirma Wagner (1999, p. 436) com humor.

Efetivamente, desde a descrição das sirenas de Homero vemos, na literatura, os perigos destinados pelo imaginário masculino à eloquência feminina. Mulheres e peixes, esses seres híbridos eram porta vozes de histórias que conduziam os navegantes desprevenidos à morte por afogamento:

Homero chama de “liquida” a canção das sirenas, e diz que quem a ouvir estará perdido; daí o conselho que Circe dá a Odisseu, para que seus homens tapem os ouvidos com cera e assim não as ouçam. Ele próprio manda que o amarrem ao mastro, e quando pede, seus homens surdos não podem ouvir suas súplicas e continuam remando. O destino que as sirenas reservam não é explicitado como prazer fatal em Homero, embora na Europa cristã a passagem tenha sido lida com tais sugestões (sexuais). O conteúdo da canção das sirenas é o conhecimento, a sabedoria tripla possuída por seres que não estão sujeitos ao tempo: conhecimento do passado, do presente e do futuro. Cícero enfatizou esse aspecto, introduzindo as sirenas ao sustentar que a mente humana tem uma sede natural pelo saber. “Foi a paixão pelo conhecimento que manteve os homens amarrados às costas rochosas das sirenas”, tenta ele convencer seu público. Em seguida, faz uma tradução livre em verso, do episódio homérico para o latim. De seus floridos prados à beira mar, as sirenas cantam para Odisseu: “

Sabemos de tudo que irá acontecer nessa terra fértil”. É por isso que o herói luta para juntar-se a elas, e não por seus encantos físicos. Contudo, por mais atraente que isso pareça, também significa que elas podem pressagiar tragédias, e que seus prados estejam cobertos de restos em decomposição de suas presas. A mitologia das sirenas, segundo Cícero, não conseguiu triunfar sobre o folclore cristão, mais popular, que as retrata como *femmes fatales*. (WARNER, 1999, p. 439)

Do mesmo modo que a personagem becqueriana, essas musas vocais da morte, enredadoras, cantavam melodiosamente “Chegue mais perto, ilustre Odisseu.” e inutilmente, no caso do texto de Homero, prenunciavam promessas de delícias enquanto Odisseu jazia preso ao mastro de sua nau.

O medo do poder das palavras proferidas pela mulher, sempre hábil em forjar discursos, ecoa ainda nas religiões patriarcais que supervaloriza o silêncio feminino e faz dele promessa, valor e voto. Para Warner, esse temor, antes manifesto pela fala feminina foi, com o passar do tempo, canalizado para sua sexualidade:

A angustia provocada pela musica- palavra –sedução – o medo da fala sedutora – mudou de caráter e temperamento ao longo do séculos, mas a reputação das sirenas não melhorou. Sua ligação com o perigo carnal, com a decomposição moral, com ficções potentes, com a feitiçaria aprofundou-se e, sob a influência da rica mitologia setentrional sobre ondinas e selkies, sereias e ninfas do mar, elas perderam sua relação com a sabedoria e retiveram apenas a identidade com o sexo e a morte – embora o conhecimento destes seja uma forma de sabedoria. (WARNER, 1999, p. 442).

O momento crepuscular em que ocorre a cena final é ideal para a composição do cenário que gradualmente se fecha, assim como das águas que envolverão o corpo de Fernando após sua queda. Essa queda que poderia ser identificada por Durand (1997), de acordo com a sua mitocrítica, como o arquétipo da descida aquática e engolidora (*chute*). O ocaso é, assim, o prelúdio simbólico e a temporalidade perfeita que antecipa e sela a morte do protagonista.

A voz cativante que, semelhante à música das sereias, atrai o herói para o fundo das águas, parece um chamado da natureza que está a serviço da mulher e enlouquece aqueles que a ouvem. Ao seu comando, a névoa encobre as águas que, assim como o vento, também se acalma. Todos os elementos da natureza, assim como os homens, parecem impotentes e submissos à sua vontade, pois ela parece estar na origem e se constituir como a mãe de todos os elementos naturais.

Desse modo, a fascinante voz enuncia o conjuro funesto que invoca,

magicamente, através da imprecação dessa força sobrenatural que enfeitiça definitivamente o fidalgo e ordena: “*Ven, la niebla del lago con sus voces incomprensibles, el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor; ven...ven...*” (BÉCQUER, 2005, p. 349).

Reconhecemos assim, a configuração da ondina, uma ninfa aquática de extraordinária beleza descrita por Karin Volobuef, no prólogo de “Ondina” (1811), de Friedrich de la Motte Fouqué, um conto de fadas do romantismo alemão, bastante influente na obra de Bécquer e que claramente dialoga com a temática aqui abordada:

*Ondina* trata mais especificamente daqueles que vivem na água – os quais encontram-se representados nas mitologias e lendas dos mais variados lugares: as ninfas na mitologia greco-romana, as ondinas na mitologia germânica e escandinava, as sereias com cauda de peixe (que até hoje povoam filmes, histórias em quadrinhos, desenhos animados, etc.) e, aqui no Brasil, a figura folclórica da lara ou a Mãe-d’água. (VOLOBUEF, 2012)

Como vimos, a mulher sobrenatural, vinculada à natureza e ao mundo aquático, utiliza aqui sua beleza estonteante como atrativo pessoal para atrair o errante amante humano. Assim como as entidades míticas acima descritas, o intuito dessa mulher é arrastar o homem para a profundidade de seus domínios, fato que representa o fim da temporalidade para os seres mortais. A mulher de olhos verdes apresenta-se, pois como as ninfas da mitologia clássica que a princípio iludem com sua imagem agradável e suas promessas atraentes, para depois desvendar sua verdadeira natureza (demoníaca).

Tena (2005) enriquece nossas análises quando observa a invariabilidade na representação feminina que atrela beleza e perversidade na prosa becqueriana:

*Esto nos demuestra que la belleza femenina no es en modo alguno indicio de la grandeza de alma o del temperamento amable, como ocurre en la lírica medieval y renacentista. A menudo es muestra de lo contrario, estableciendo un contraste que evidencia la hipocresía, el engaño femenino. Estas ¿mujeres? son el símbolo de lo imposible, de la mujer soñada. Y en una dimensión más misógina pueden llegar a representar a la mujer frívola y cruel, capaz de destruir a un hombre, las vamps que mencionábamos al principio.* (TENA, 2005, p. 130).

Já para Wallace Woosey (1964), nas *Leyendas*, a mulher é a Eva tentadora ou ideal evanescente, a diabólica pétala de paixão ou ainda, de aroma indefinível que, ao simbolizar o demoníaco, aparece definida por traços negativos como o capricho, a frivolidade e o coquetismo. Ao estar munida de tais características, ela induz o homem,

naturalmente, à transgressão.

A perdição do homem se dá, em muitas lendas de Bécquer, pela poderosa força de atração do desejo, ou seja, por meio da sexualidade. A entidade feminina de “*Ojos verdes*”, suspensa na beira do abismo, oferece ao protagonista um beijo, atraindo-o para uma morte doce e sensual, como um amante que, ao deitar-se no leito, se perde no inevitável e inexorável destino do prazer. O beijo inesperadamente gélido contrasta com os lábios ardentes do apaixonado herói e lhe anunciam a irreversibilidade de seu ato.

Assim, o suave e mortal abraço e o doce beijo conduzem o amante enamorado ao fundo das águas e à morte, do mesmo modo que Hílas, amante de Hércules foi engolido por um lago habitado por ninfas: “O braço da ninfa que o cingia com o fito de beijá-lo ‘fazia’, ao mesmo tempo, ‘que afundasse em meio ao vórtice’. Nada é mais terrível, nada é mais precioso do que saber o que vem das ninfas.” (CALASSO, 2004, p.28).

Mais uma vez, expressa-se a temática dos perigos da sexualidade feminina incontida, como condutora da perdição masculina, um tema que permeia o pensamento da sociedade patriarcal de Aristóteles até os dias atuais com variantes, a nosso ver, excessivamente tímidas. Ela se manifesta tanto nas artes como na religião, no discurso médico como no senso comum. Assim, a misoginia da cultura ibérica tradicional, assimilada pela visão conservadora do poeta andaluz, manifesta-se na identificação dessa força sobrenatural que seduz e pune com a figura de uma bela mulher loira de olhos claros, dentro dos ideais românticos nórdicos de beleza:

*Ella era hermosa, hermosa y pálida, como una estatua de alabastro. Uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo, como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas, como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro.* (BÉCQUER, 2005, p. 347).

Aqui, a caracterização da mágica figura remete às descrições encontradas no *Cântico dos Cânticos* do Antigo Testamento bíblico, pela utilização de pedras preciosas e de elementos naturais para estabelecer uma comparação erótica com os traços femininos da mulher amada, reforçando o vínculo religioso na obra do poeta finissecular.

A descrição da misteriosa dama de olhos verdes, nessa parte do conto, aproxima-se igualmente da natureza visual das águas, quando suas vestes rompem a tensão superficial da matéria líquida, onde mulher e fonte se fundem. Para Bachelard: “A água

é assim um convite à morte, e um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares.” (BACHELARD, 1998, p. 58). O mesmo Bachelard (1998, p. 67) afirma: “Eis a proposição a demonstrar: as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes”.

Pascual Izquierdo (2005, p. 55), mais uma vez, enfatiza a modernidade narrativa dessa lenda, já que o narrador, depois de contar a história de Fernando em três partes bem estruturadas, fecha a narrativa em poucas linhas, de modo bastante plástico, sem a necessidade de alongar-se em explicações ou fornecer detalhes supérfluos e secundários, como costuma acontecer em outras narrativas daquele período. Sela-se, pois nesse resumo final em que o tempo se acelera como o pulso do amante, uma imagem de mulher que parece permanecer imutável em sua essência ao longo dos séculos, como as águas que a dama sem nome habita.

### **3.2 “*Mi vida con la ola*”, de Octavio Paz (1949-50): o mar e suas águas tempestuosas**

“Louva o mar, mas conservai-vos na margem”.

(Provérbio latino)

No enredo de “*Mi vida con la ola*”, narra-se uma relação amorosa entre um homem (personagem, protagonista e narrador) e uma onda. A onda persiste na realização de sua vontade e para realizá-la (vivendo uma grande aventura) segue o herói desde o mar até a casa onde ele mora. Inicia-se, então, um espiral insólito que leva o igualmente insólito casal, do esplendor do surgimento do amor, do desejo e da alegria, à intolerável aversão e à angústia do que se desenharia como uma crise. Porém, a natureza pouco convencional e desigual desses amantes antecipa o trágico fim, que culmina em um ato de violência extrema contra a personagem feminina.

Para caracterizar as mudanças ocorridas na relação, o autor utiliza-se da descrição física e emocional da personagem da onda, minuciosamente descrita com elementos aparentemente femininos e dotada de um caráter contraditório, instável e denso (mar e mulher).

Conforme já salientamos, a personagem da onda representa o meio pelo qual o mágico se executa nessa narrativa. Portanto ela é a própria manifestação do sobrenatural

materializada na personagem feminina que a personifica e vem caracterizada com elementos do mítico feminino terrível. Assim, o emblema mítico do feminino fatal, anteriormente identificado, se desenvolve através dessa personagem. A onda-mulher ou a mulher-onda, é o próprio fenômeno sobrenatural na narrativa, um sobrenatural que se naturaliza no enredo a partir das primeiras linhas do texto.

Ao elemento marítimo, onda, um elemento essencialmente sem ânima, é atribuído um ânimo tão sensível que exprime sua natureza como uma fisionomia humana, mutável e vívida. A ela são conferidas ainda, características que o inconsciente coletivo e o mesmo senso comum identificam como traços tipicamente femininos e essa aproximação mulher-onda se desenvolve ao longo de toda a narrativa, implícita ou explicitamente.

Assim, esse conto apresenta uma proposta de máxima fusão na relação do feminino com o elemento aquático. Ao representar a mulher como a própria água, transforma a substância feminina numa matéria susceptível de movimentos drásticos e incompreensíveis, mas também de condensação, congelamento e por tanto, passível de dissolução.

O animismo é o que confere à onda propriedades humanas e, por conseguinte, ele pauta os aspectos femininos que resultam essenciais para a configuração da personagem da onda. Esse animismo, para Bachelard, mais que uma figura de estilo, é uma forma poética:

Portanto, nem tudo foi dito quando se englobaram todas essas lendas, todas essas loucuras, todas essas formas poéticas sob o nome de animismo. Com efeito, deve-se compreender que se trata de um animismo que realmente anima, de um animismo todo em detalhe, todo em finura que reencontra com segurança no mundo imaginado todos os matizes de uma vida sensível e voluntária, que lê a natureza como uma fisionomia humana móvel. (BACHELARD, 2002, p. 191).

Segundo verificamos em diversas teorias sobre o mito, a vinculação que associa feminino e água possui um caráter dialético, contendo em si os aspectos de vida e morte; docilidade maternal e sexualidade terrificante.

Na narrativa de Octavio Paz, todas as vertentes do par mulher e água são exploradas magistralmente. O texto apresenta o prazer reconfortante da imersão absoluta (logo na sua primeira parte ou nos momentos de convivência pacífica e harmoniosa do extraordinário casal) com uma beleza plástica notável, fato que resulta

evidente no trecho a seguir:

*Entraba en sus aguas, me ahogaba a medias y en un cerrar de ojos me encontraba arriba, en el alto del vértigo, misteriosamente suspendido, para caer después como una piedra, y sentirme suavemente depositado en lo seco, como una pluma. Nada es comparable a dormir mecido en esas aguas.* (PAZ, 1994, p. 14).

Destaca-se, nesse excerto, a perspectiva maternal no trato do mito. O uso do verbo “*mecer*”, correspondente ao “embalar” ou ao “balançar” em português, denota o suave movimento marítimo que acalenta e acalma, assim como uma mãe com seu bebê. Nesse parágrafo especificamente, a sensualidade, traço marcante da personagem, ganha contornos tênues e é abrandada por esse tratamento sutilmente acolhedor e maternal.

Bachelard (2002, p.136) considera que, dos quatro elementos existentes, somente a água possui a capacidade de embalar, sendo ela o elemento embalador por excelência. Para o autor, esse é o traço característico determinante para a concessão de seu caráter feminino: “[...] ela embala como uma mãe”.

Porém, para Durand (1997), o arquétipo da onda maternal é inseparável dos esquemas de engolição sexual e digestivo. Nesse sentido, o que prevalece ao longo de “*Mi vida con la ola*” é a faceta do mito que encarna o feminino maléfico, presença manifesta a suscitar no homem o terror que nos remete sempre ao mistério tenebroso presente nas vastas extensões oceânicas. Mesmo na citação anterior, o perigo explícito do afogamento encontra-se presente (“*me ahogaba a medias*”), insinuando desse modo, o caráter potencialmente letal que antigos relatos atribuem ao mar (e à mulher):

Para alguns, muito audazes – os descobridores da Renascença e seus epígonos –, o mar foi provocação. Mas, para a maioria, ele permaneceu por muito tempo dissuasão e, por excelência, o lugar do medo. (DELUMEAU, 1993, p. 41).

Elemento hostil, o mar é orlado de recifes inumamos ou de pântanos insalubres e lança nas regiões costeiras um vento que impede as culturas. Mas é igualmente perigoso quando jaz imóvel sem que o menor sopro o ondule. Um mar calmo, “espesso como um pântano” pode significar a morte para os marítimos bloqueados ao largo, vítimas de uma “fome voraz” e de uma “sede ardente”. Por muito tempo o oceano desvalorizou o homem que se sentia pequeno e frágil diante dele e sobre ele, razão pela qual os homens do mar eram comparáveis aos montanhese e aos homens do deserto. (DELUMEAU, 1993, p. 42).

Desde a Antiguidade, são inúmeros os malefícios atribuídos às águas dos mares.

O mar engole os entes queridos na profundidade das águas; ele (ou ela – na língua espanhola, o mar possui os dois gêneros) encarrega-se de disseminar doenças trazidas pelos navegantes. É através dele, que povos realizam violentas incursões em outros povos e suas ondas gigantes são capazes de devastar inesperadamente povos inteiros.

Até hoje, a imensidão líquida ainda desperta temores (muitas vezes bem justificados) em populações que vivem à beira mar. Lendas, cantigas e provérbios populares denunciam a constante ameaça dos mares e constituem vestígios de sua relação com um ser humano fundamentalmente terrestre que nada pode contra seus poderes senão recear e desconfiar de um elemento contra o qual não poderia nem saberia se defender.

Assim, é incontestável que a morte no mar é julgada como uma morte anômala, uma vez que esse território é estranho para o homem e sempre lhe trouxe temores:

Se a morte no mar é sentida como “desnaturada”, é que o oceano foi por muito tempo visto como mundo marginal, situado fora da experiência corrente. Mais geralmente ainda, é que a água, naquilo que tem de maciço, de poderosa, de incontrolável, de profundo e de tenebroso, foi durante milênios, identificada como um antielemento, como a dimensão do negativo e o lugar de toda perdição. (DELUMEAU, 1993, p. 46).

O que se pode identificar na descrição da personagem onda de Octavio Paz é o mesmo terror inconsciente do feminino dos primórdios. O velho enigma da mulher ligada à fecundação e ao nascimento, aparentemente incompreendido pelo homem primitivo. O mistério da vida, contido e manifesto no corpo da mulher, aparece para esse homem como um mistério que o instiga e o amedronta, porque nesse processo, ele é o outro. No conto de Paz, esse medo é retomado com elementos que dispersam a atenção do leitor para o mar, que por um momento, pode esquecer que, como um pacto de leitura, o narrador propôs a personificação da onda das primeiras linhas do texto: “*Pero su centro... no, no tenía centro, sino un vacío parecido al de los torbellinos, que me chupaba y me asfixiaba.*” (PAZ, 1994, p. 15). No entanto, é esse o eufemismo do sugar e do asfixiar, próprio das ondas, que deixa transparecer a feminilidade nefasta na narrativa, pois, de acordo com Durand (1997, p. 225),

O primordial e supremo engolidor é, sem dúvida, o mar; como o encaixe ictiomórfico no-lo deixava pressentir. É o *abyssus* feminizado e materno que para numerosas culturas é o arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.

Tais características, considerando-se a relevância que o mar tem na obra, remetem à imagem mítica da sereia, entidade cujo poder de envolvimento e sedução encontramos expresso na personagem analisada: “*Plena, sinuosa me envolvía como una música o unos labios enorme.*”. (PAZ, 1994, p. 14).

A analogia com a sereia mítica evidencia-se especialmente no trecho a seguir quando, após um confronto físico entre o casal, a personagem feminina flagela seu amante com repetidos golpes e em seguida o seduz com seus potenciais encantos quase o atraindo para a morte. :

*Me sentí muy débil, molido y humillado. Y al mismo tiempo la voluptuosidad me hizo cerrar los ojos. Porque su voz era dulce y me hablaba de la muerte deliciosa de los ahogados.* (PAZ, 1994, p. 16).

Aqui percebemos o desenvolvimento da temática da luta contra a água, tema que retoma ainda o ícone do nadador fatigado. Nela se insere a ambivalência clássica de prazer e dor. Para Bachelard (2002), nessa ambivalência não haverá equilíbrio, uma vez que esse combate penderá sempre para a derrota daquele que ousa arriscar-se no mar.

Percebemos também a temática da sedução provocada pelas águas. O encantamento que elas produzem nos homens advém da vontade daqueles de dissolver-se totalmente no elemento líquido, fazendo-se um com elas em uma espécie de retorno ao útero, uma condição de anulação da existência.

Mais uma vez, essa sedução se dá pelo apelo da doce voz que lista atraentes promessas ao amante entorpecido envolvendo-o num irresistível desejo de morte, tal qual a personagem becqueriana de *Ojos Verdes*. Entretanto, aqui, a perniciososa melodia é avivada por sua relação direta com o mar, relação que Warner define nesse trecho e que certamente não caracterizaria somente os contos de fadas do período que ele menciona: “... mas a afinidade auricular entre o elemento água e o fluir de uma canção, entre o mar e a música (ondas de som) determinam o caráter da sirena nos contos de fadas dos séculos XIX e XX.” (WARNER, 1999, p. 447)

Por outras vias, torna-se evidente na narrativa, como já dissemos, a conexão estabelecida entre a água e a mulher. Atributos pertinentes ao universo marinho e aquático são utilizados na forma de vocábulos com dupla função caracterizando, de modo particularmente poético, ambas como uma só entidade. Reitera-se, então, na elaboração do discurso, a propriedade da substância feminina dissolvida.

A ligação da personagem com outros elementos da natureza é mais um indício que remete ao universo mítico feminino: “*Sujeta a la luna , las estrellas, al influxo de la*

*luz de otros mundos, cambiaba de humor y de semblante de una manera que a mí me parecía fantástica, pero que era tal como la marea.”* (PAZ, 1994, p. 15).

Nesse trecho também podemos notar uma das características salutares conferida à personagem e que adjetiva, de forma bivalente, a água e a personalidade da mulher, qual seja: sua metamorfose contínua. A personagem é, em muitos sentidos, representada como sendo dotada de capacidade de mutação, tal como a água, elemento que a compõe.

Os atributos contraditórios e por vezes antagônicos da onda-mulher aparecem atrelados aos estados mutáveis das águas marinhas. Desse modo, num primeiro momento, a onda possui uma natureza doce e alegre, mas também submissa: “*Se hacía humilde y transparente, echada a mis pies como un animalito, agua mansa*”. (PAZ, 1994, p. 15).

Porém, rapidamente, essa mesma onda se torna caprichosa e irascível, arredia e, por fim, violenta: “*Se puso fría; dormir con ella era tiritar toda la noche y sentir como se helaban paulatinamente la sangre, los huesos, los pensamientos. Se volvió honda, impenetrable, revuelta*”. (PAZ, 1994, p. 16). Essa é a natureza própria do mar e essa parece ser, na narrativa, a natureza própria da mulher interligada à água do mar. Já para Bachelard (que menciona a obra de Edgar Allan Poe), o processo de metamorfose da água é sempre uma trilha para o abismo que muito bem poderia se aplicar à presente narrativa:

Nunca a água pesada se torna leve, nunca uma água escura se faz clara. É sempre o inverso. O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante de uma água límpida, toda em reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio a beira da água, reencontrando os seus mortos, morre também ele, como um universo submerso. (BACHELARD, 1997, p. 49).

São muitos os recursos literários utilizados na obra de Paz que manifestam o percurso descrito por Bachelard do estágio pacífico ao conflituoso e para demonstrá-lo as adjetivações, sempre ambíguas, vão alterando-se em diferentes planos perceptivos. No campo das descrições emocionais a onda, antes plena, mansa e alegre e musical, agora se mostra amarga e agitada; no campo da percepção visual, o que antes emitia reflexos verdes e azuis e um brilho ensolarado, agora aparece cinza e verdosa, cores opacas e indefinidas que anunciam as tempestades emocionais dessa personagem.

Bachelard, em sua obra *A água e os sonhos* (2002), descreve a progressiva perda de limpidez da água concomitante ao seu espessamento. A esse processo, ele acrescenta a capacidade do elemento de refletir as mais variadas cores e cintilações. Por essa capacidade, a água se aproxima da natureza do mármore, um exemplo tão material que pode tornar-se o elemento em sua etapa de condensação. Para ele as cores preferidas nesse processo de esfriamento são os tons de cinza, verde ou violeta, “cores do abismo”, não gratuitamente ligadas à noite, ao mistério e ao desconhecido.

Mas as transformações físicas que acometem a personagem são apenas indícios práticos de uma constante mudança emocional muito mais intensa que as manifestações em si. No conto, a onda passa por todos os estados da água e participa de todos os processos químicos para atingir novas formas. Se ela evapora na viagem de trem até a casa tornando-se gasosa, a mesma se liquefaz, na forma de precipitação, agita-se como uma onda atingida pela tempestade e, por fim, exausta e atingida pelo frio, ela se congela.

Sua multiplicidade de aspectos e facetas é explicitada seja em suas mudanças de forma, seja nas mudanças de humor, que resultam sempre coincidentes na narrativa: “*¡Cuántas olas es una ola y como puede hacer playa o roca o rompeolas un muro, un pecho, una frente que corona de espumas!*” (PAZ, 1994, p. 14).

Observa-se, também, que as metamorfoses em seu estado de espírito movimentam não somente a si própria, mas também a vida do narrador-personagem e tudo ao seu redor. Todo o ambiente é afetado por ela e deve se adaptar aos diferentes ânimos da onda que dinamicamente, com ele dialoga, ora modificando-o com beleza: “*Todo se puso a sonreír y por todas partes brillaban dientes blancos*” (PAZ, 1994, p. 14); ora agitando-o com seu poder de destruição: “*Con dientes acerados y lengua corrosiva roía los muros, desmoronaba las paredes*”. (PAZ, 1994, p. 16).

Após um período inicial de calma, no qual a personagem tudo influencia, segue-se um momento de letargia e tédio no qual a personagem começa a queixar-se e, mesmo perante os cuidados atenciosos de seu cônjuge para aplacar seus incômodos, iniciam-se suas inflamadas crises de humor e temperamento. Bachelard analisa justamente o frequente tema da melancolia das águas e destaca:

Será preciso sublinhar a nuance dessa melancolia atroz, dessa melancolia ativa, dessa melancolia que quer a ofensa repetida das coisas após haver sofrido a ofensa dos homens? A melancolia das águas violentas é bem diferente da melancolia poética das águas mortas. (BACHELARD, 2002, p. 183).

As transformações negativas da onda não cessam: os lábios antes envolventes como música, desaparecem frente aos dentes pontiagudos e a língua corrosiva que tudo destrói. O corpo antes “*un ir y venir de caricias*” torna-se um chicote que golpeia. Os “*dulces brazos*” tornam-se “*cuerdas ásperas*” que estrangulam o protagonista.

O narrador, que considera seu relacionamento como um jogo de amor, “*una creación perpetua*”, compõe um jogo que é estabelecido em dois planos: um ascendente e um descendente. Esses planos se inserem na ambivalência desequilibrada de alegria e a dor: o sadismo dá lugar, cedo ou tarde, ao masoquismo, configurando o que Northrop Frye (1973, p. 150) denominou relação erótica demoníaca:

A relação erótica demoníaca torna-se violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepciona aquele que a possui. É geralmente simbolizada por uma rameira, bruxa, sereia ou outra mulher tentadora, um alvo físico do desejo, que é buscado como posse e portanto não pode jamais ser possuído.

Assim, no declínio da relação passional, o inicial deslumbramento com as habilidades metamórficas da parceira parecem ceder lugar a uma crescente ira, e a atração torna-se, então, uma sucessão de sentimentos contraditórios manifestos em forma de violência, ódio e agressão, ou seja, no terror da tempestade.

As *tormentas* figuram em inúmeras obras literárias e têm destaque na literatura clássica não havendo uma só epopeia em que não estejam presente. Afirmar Bachelard (2002, p. 183) que a tempestade fornece as imagens naturais da paixão. Aqui, esse símbolo da fúria selvagem das águas permanece análogo aos estados emocionais da personagem onda, água e mulher.

Sendo a onda uma entidade feminina, potencializada por seu aspecto aquático e sobrenatural, a multiplicidade do seu ser desconhece limites. A mulher-onda condensaria em sua existência mágica a arquetípica da feminilidade fatal e o mistério das águas. É notável, sobretudo, a intensidade destinada aos estados de fúria da personagem. Para os estudiosos que se dedicaram aos simbolismos das águas, as águas oceânicas são particularmente mais excitáveis, reagindo imediatamente perante a menor provocação e, portanto, elas são mais propensas às tormentas e tempestades. É o que Bachelard classifica como águas de “epiderme sensível”:

Haverá tema mais banal que o da cólera do oceano? Um mar calmo é

acometido por uma súbita ira. Rosna e ruga. Recebe todas as metáforas da fúria, todos os símbolos animais do furor e da raiva... É que a psicologia da cólera constitui, no fundo, uma das mais ricas e mais matizadas. Vai da hipocrisia e da covardia até o cinismo e o crime. A quantidade de estados psicológicos a projetar é muito maior na cólera que no amor. As metáforas do mar feliz e bondoso serão pois muito menos numerosas que as do mar cruel. (BACHELARD, 1997, p. 178).

As águas violentas do mar são retratadas então como uma natureza incontida, um poder incontrolável que só faz destruir tudo e todos ao seu redor. Por vezes, a literatura utiliza-se do mesmo tratamento para lidar com a temática denominada por Durand como “feminino traidor”, imagem pejada de todo folclore do medo estudado até aqui.

A narrativa de Paz propõe uma divisão dicotômica na qual reserva-se para o imaginário feminino, características da natureza, de cunho emocional, e traços que seriam intrínsecos ao gênero, como a malícia e o mistério. No âmbito do masculino, estariam os elementos que se relacionam à racionalidade, objetividade e o controle emocional.

De fato, o eterno feminino e o sentimento de natureza caminham lado a lado na literatura (DURAND, 1997), sendo que a natureza, em todas as suas manifestações, vive de impulsos. São da ordem da natureza os critérios de universalidade e espontaneidade, aquilo que está separado da cultura e é do domínio da particularidade, da relatividade e do constrangimento. Segundo Lévi-Strauss (1996), para a elaboração dessa constelação de imagens é necessário um acordo entre natureza e cultura, entre as pulsões reflexas do sujeito e o seu meio, que enraíza de maneira tão imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para perpetuá-las.

A onda de Paz parece obedecer somente aos critérios da espontaneidade e da naturalidade, deixando em segundo plano as preocupações sociais e correspondendo apenas ao reflexo de suas emoções. As contínuas oscilações entre estados melancólicos e coléricos são indícios de uma personalidade em absoluta sujeição aos seus sentimentos e sensações, algo socialmente reprovável.

A punição para sua incontinência e excessos é a morte sem chance de defesa, uma morte que desestrutura seu ser de modo a não poder recompor-se, uma violência que se preocupa não somente em afastar-se desse “feminino traidor”, mas em desintegrá-lo, negando-lhe qualquer forma de existência.

Cumprindo o arquétipo do feminino fatal, a personagem encarna poderes maléficos correspondentes aos da imaginação arcaica e presentes no inconsciente coletivo nas suas mais ricas e simbólicas manifestações de acordo com os postulados de Durand (1997).

Por um viés mais sociológico, na esteira do pensamento de Beauvoir (2009), pode-se entender que a personagem representaria o lado desafiador, revolucionário e poderoso da mulher; que causa terror, visto ser desconhecido, ousado e contrariar tudo o que a sociedade indica como predicados da “mulher ideal”, como passividade e doçura. Esses ideais, condensados em seu suposto instinto maternal, se estenderia a todas as suas relações e configuraria sua natureza feminina, uma natureza submissa por excelência.

Destarte, por não obedecer aos padrões estabelecidos, infringir regras, apresentar um senso de moralidade e ética não convencionais, por demonstrar força, inclusive força física, invadindo assim atributos ditos masculinos, ela é punida não somente com sua morte, mas com o desmembramento de seu ser simbolizado pelo gelo picado.

*La eché en un gran saco de lona y salía la calle, con la dormida a cuestras. En un restaurante de las afueras la vendí a un cantinero amigo, que inmediatamente empezó a picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas.* (PAZ, 1994, p. 16).

Porém, ao contrário da onda explosiva e oscilante, o narrador efetua o ato mortal de violência após um período de reflexão, reforçando assim seu caráter racional e prático: “*Allá en las montañas, entre los altos pinos y los despeñaderos, respiré el aire frío y fino como un pensamiento de libertad. Al cabo de un mes regresé. Estaba decidido.*” (PAZ, 1994, p. 16).

Após a sucessão de transformações físicas, a modificação final para gelo é particularmente significativa. A perda da fluidez, um dos atributos mais essenciais de sua configuração, é o que permite seu estado momentâneo de impotência e, conseqüentemente, seu assassinio. “*Había hecho tanto frío que encontré sobre el mármol de la chimenea, junto al fuego extinto, una estatua de hielo. No me conmovió su aborrecida belleza*”. (PAZ, 1994, p. 16).

Para Bachelard, a ligação entre água e feminino é incontestável e o trecho transcrito a seguir quase parafraseia a morte da personagem aquática de Paz: “Eis, portanto, por que a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir

conservando sua beleza, só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos.” (BACHELARD, 1997, p. 69).

É notável a violência que caracteriza a destruição da onda. A forma de sua morte pelo desmembramento e total desarticulação parece uma punição categórica, passível de aplicação não somente à personagem, mas simbolicamente, a todo o feminino transgressor e potencialmente perigoso à ordem social estabelecida.

O que temos em foco é uma obra de beleza ímpar, em cujo palco se digladiam as dimensões opostas da dicotomia simbólica que sustenta o pensamento mítico e o universo do imaginário humano. O masculino racional e dominador, cujos interesses são postos em perigo pela ameaça do feminino intuitivo, mágico, emocional, misterioso e profundamente ligado à natureza realiza uma defesa impecável e implacável.

O confronto entre as personagens de “*Mi vida con la ola*” parece irremediavelmente tender ao desfecho trágico. Da inicial complementação dos opostos passa-se rapidamente à supremacia de um sobre o outro, alcançada pela violência. Nessa violência fica explícita a incompatibilidade de naturezas muito diversas. Malgrado a dinâmica passional que une esse homem e essa mulher, dinâmica que se traduz em termos de desejo e repulsa, amor e ódio, dureza e fluidez, em última instância, Paz socava o abismo entre dois mundos: a maleabilidade da onda e a gélida dureza do metal que, presumivelmente, lhe penetra e esquarteja o corpo congelado.

### **3.3 “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, de Eduardo Galeano (1993): as águas correntes e sua imprevisibilidade.**

"Do rio manso me guarde Deus, que do bravo eu me guardarei."

“*Del agua mansa me libre Dios, que de la corriente, me libro yo.*” "Quando o rio não faz ruído, ou não leva água, ou vai

crescido." "Em beira de rio não se faz casa."

Provérbios populares de origem desconhecida

Em “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*”, narra-se a história de um homem poderoso, dono do imenso território de Lucanamarca, e de sua mulher que, ao fim de muita espera, concebem finalmente um herdeiro. A criança, porém, nasce com cara de gente e corpo de lagarto. Apesar disso, Dulcidio, o primogênito, cresce sem maiores complicações.

Aos dezoito anos, porém, o rapaz pede mulher e, após uma pomposa celebração, devora a esposa na noite nupcial. E assim segue repetindo esse feito de sucessivos casamentos e devorações (com a ajuda dos dedicados pais) até que ele conhece uma mulher misteriosa pela qual se apaixona. Na inversão de papéis, a mágica mulher devora seu marido no mesmo leito de núpcias.

Conforme mencionamos, Dulcidio é o herdeiro de uma grande extensão territorial chamada Lucanamarca. Constatamos mais uma vez a eleição de um espaço real, o distrito de Santiago de Lucanamarca que se localiza no departamento de Ayacucho no Peru, que, representado na obra, confere verossimilhança ao relato.

A precisão espacial, bem como as duas descrições desse território encontradas no texto, atua no conto transmitindo uma impressão de poder e parece reforçar o caráter dominador do patriarcado representado primeiro pelo progenitor de Dulcidio; depois, pelo próprio Dulcidio que não possui apenas territórios, mas o próprio povo local. Desse modo, o narrador que conta uma história na qual não participa, nos introduz ao enredo com a seguinte descrição espacial:

*Todo le pertenecía: el pueblo de Lunamarca y lo de más acá y lo de más allá, las bestias señaladas y las cimarronas, las gentes mansas y las alzadas, todo: lo medido y lo baldío, lo seco y lo mojado, lo que tenía memoria y lo que tenía olvido. (GALEANO, 1995, p. 9).*

As marcas “*lo de más acá y lo de más allá*”, mais que indeterminar suas posses territoriais, denotam-nas como não passíveis de mensuração. A enumeração em pares de adjetivos revela que os elementos utilizados nessa descrição são símbolos de poder em um território rural: terras, animais e pessoas, tudo lhe pertencia.

Verifica-se o mesmo empenho na demonstração de poder através da descrição paisagística na fala de Dulcidio logo após encontrar a personagem feminina pela segunda vez na beira do rio:

*– Hasta donde llegan los ojos, hasta donde llegan los pies. todo. Dueño soy.[...] El heredero insiste. Las ovejitas y los indios están a su mandar, Él es el amo de todas esas leguas de tierra y agua y aire, y también del pedazo de arena donde ella está sentada. (GALEANO, 1995, p. 9).*

Resulta imprescindível para Dulcidio que sua figura seja diretamente relacionada ao seu *status* social pela personagem feminina do conto. Nesse trecho, em um discurso direto realizado por Dulcidio, esse desejo é manifesto, introduzido pela

seguinte frase: “*Dulcidio pone las cosas en su lugar. Alza una pata uñuda y la pasea sobre el horizonte de montañas azules*”. (GALEANO, 1995, p. 11).

Verificamos que, em ambas as descrições, busca-se causar o efeito de uma totalidade, um poderio supremo que, na polarização realizada na obra (e reflexo de nossa cultura) compete assim ao masculino, revelando os mecanismos de construção das estruturas patriarcais. O universo de Dulcidio é composto por um conjunto de fatores econômicos e sociais que o levam a estabelecer relações de conduta baseadas unicamente na graduação e poder diante do que, ao restante das personagens só resta subordinação.

A riqueza por vezes ressaltada ao longo do conto e conferida ao aparente protagonista contrasta rudemente com a pobreza da população local, da qual provém o mantimento exigido para sua constante fome: as mulheres que, como toda a população, fazem parte de suas posses. “*Novias, no faltaban. En las casas pobres, siempre había alguna hija sobrando*.” (GALEANO, 1995, p. 10). A condição social do povo de Lucanamarca somada à desvalorização social que padece o gênero feminino explica a sujeição das famílias ao glutão devorador de mulheres e detentor de todo o poder aqui descrito.

No entanto, após a apresentação de Dulcidio, e em meio à sua busca predatória por novas noivas, vemos surgir uma misteriosa personagem feminina. A caracterização dessa figura é feita em uma distinta configuração espacial: na beira do rio e oculta pela vegetação local. Averiguamos essa oposição no conto objeto de nossa atenção: a personagem de Dulcidio que é enquadrada pelo espaço social e econômico concernente a um herdeiro de tão vasto território contrasta com essa personagem feminina que tem como espaço próprio, uma paisagem natural o que, *a priori*, não nos parece destituído de significação.

Sentada na areia, essa personagem é retratada em sua primeira aparição como estranha àquele lugar, “*Esta mujer no parece de la sierra, ni de la selva, ni de la costa*”. (GALEANO, 1995, p. 10). No seguinte excerto, a mesma noção de elemento estrangeiro é evocada:

*Toda la servidumbre se lanza a buscarla. Los perseguidores revuelven cielo y tierra; pero ni siquiera se sabe el nombre de la evaporada, y nadie ha visto jamás a ninguna mujer de anteojos en estos valles, ni más allá.* (GALEANO, 1995, p. 13).

Ambas as passagens, paralelamente aos seus desaparecimentos repentinos e sua

proximidade com o rio, signo de instabilidade, transitoriedade, fluidez e movimento, conotam inicialmente a possibilidade de que ela seja uma estrangeira.

Esses indícios, no entanto, são contestados imediatamente na história:

*Sentada en la arenita, los pies guardados bajo las muchas polleras de colores, ella está muy estando, desde siempre estando; y así mira al intruso ése que se lagartea al sol.* (GALEANO, 1995, p. 11).

Caracterizada com o peculiar traje feminino peruano (muchas *polleras de colores*), vestimentas hoje reivindicadas como tipicamente incaicas<sup>7</sup> e regionais, mas que na verdade marcam a imposição cultural do colonizador espanhol, e estando desde sempre ali, desde o tempo mítico do eterno, inerente ao ancestral, a personagem obtém pela enunciação do narrador a legitimação como nativa de Lucanamarca. Deduz-se, através da caracterização da personagem nesse fragmento, que sua existência nesse lugar não só precede a de Dulcideo, como tal refutação culmina na identificação do mesmo como o verdadeiro intruso.

Dulcideo, sob essa perspectiva, é o colonizador que como opressor, apropria-se do espaço territorial e impõe seu poder mediante a violência, sem encontrar oposição ou resistência por parte da população nativa. Essa personagem se contrapõe à personagem da misteriosa mulher cuja localidade é ao ar livre, em contato direto com a terra, a água e toda a natureza e que, apesar de colonizada, mantém seu vínculo com tempos incomensuravelmente anteriores.

Verificamos, novamente, a aproximação de mulher e natureza que se evidencia no delineamento dessa personagem feminina através de aspectos espaciais pontuados na obra, tão relevantes na composição dessa personagem.

Já o espaço por excelência de Dulcideo é a alcova onde devora as suas esposas. A ambientação nos é retratada inicialmente como um leito nupcial onde, após seu primeiro casamento, encontra-se já viúvo dormindo rodeado pelos ossos da defunta (GALEANO, 1995). “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” transcende a noção de espaço como mero pano de fundo de ações, admitindo a transmutação do ambiente pela impressão da personagem pois, após os dois encontros das personagens centrais e a conversão de Dulcideo em um apaixonado romântico, esse local se transforma num lugar de lamento e isolamento.

A percepção do ambiente é alterada pelo estado de ânimo da personagem,

---

<sup>7</sup> A civilização inca habitou a região representada na obra no período pré-colombiano, nela ainda moram muitos de seus descendentes

evocando sua solidão e melancolia, pois o espaço é percebido através do olhar de Dulcidio, transformado-se numa atmosfera de angústia: “*La alcova de Dulcidio ya no es el feliz santuario donde él reposaba amparado por sus difuntas esposas*”. (GALEANO, 1995, p. 12).

Como nas outras obras analisadas, a personagem feminina inominada perde sua individualidade na ausência de designação nominal, mas, neste caso, a sugerida indeterminação do sujeito não parece suficiente para fragmentá-lo, pois esse permanece com sua identidade devido à sua conexão com o espaço, sua origem e sua condição feminina. Tamanha é sua relevância, que essa emblemática figura condensa em si o dinamismo de toda a transformação do desfecho e, ao longo do relato, adquire destaque, personificando o próprio fenômeno meta-empírico no desfecho da narrativa.

É, portanto, por meio dessa personagem que se delineia a construção do arquétipo feminino sob o aspecto do “feminino terrível”, objeto que a análise mitocrítica aqui apresentada propõe-se a abordar.

Do encantamento de Dulcidio pela enigmática personagem ao pronto casamento e à epifania catártica da inversão final quando o devorador brutal, já transformado no enamorado noivo, é engolido brandamente pela mulher alvo de seus desejos, verifica-se a presença de elementos estruturais de origem mítica que se apresentam literariamente, bem como, a configuração de imagens arquetípicas acerca do feminino.

Desenvolve-se aqui o tema alimentar, cujo esquema se enquadra perfeitamente na dominante digestiva delimitada pela obra de Durand (1997). No seguinte trecho, o mitólogo, partindo de um pressuposto de Bachelard, desenvolve e elucida:

A gulodice é uma aplicação do princípio de identidade. Melhor: o princípio de identidade, de perpetuação das virtudes substanciais, recebe o seu primeiro impulso da meditação da assimilação alimentar, assimilação sobredeterminada pelo caráter secreto, íntimo de uma operação que se efetua integralmente nas trevas viscerais. (DURAND, 1997, p. 257).

Para Durand (1997), o gesto da descida digestiva e todo o esquema de engolição, que compreende desde a manducação até a devoração final, remetem às fantasias da profundidade e aos arquétipos da intimidade e interiorização e subtendem, portanto, o simbolismo noturno das imagens.

Assim, ainda dentro do regime noturno da imagem, encontra-se o que, para Durand, seria o elo entre sexualidade e digestão. Muitos outros estudiosos do mito conservam essa ligação entre a temática digestiva e a sexualidade: “Desde Freud

sabemos explicitamente que a gulodice se encontra ligada à sexualidade, o oral sendo o emblema repressivo do sexual”. (DURAND, 1997, p. 117).

Sabe-se que o tabu sexual utiliza com frequência como meio de transmissão o tabu alimentar como forma de linguagem. Essa aproximação se apura e se especifica na conexão entre esquemas digestivos de devoração e feminino: “O útero [...] torna-se a mandíbula devoradora” (NEUMANN, 2003, p. 70) e desperta imagens do apodrecimento e da decomposição. Para tanto, surgem os reflexos do mito da vagina dentada. Para Neumann (2003), esse mito expressaria a ameaça que o coito representa para os homens que, apesar de entrarem triunfantemente com a manifestação de sua ativa masculinidade, saem sempre diminuídos e simbolicamente derrotados. Esse mesmo mito é ainda retomado por Galeano (1995) em “*El miedo*”, conto que compõe *Mujeres*.

Por outro lado, a questão do canibalismo, especificamente, engendra imagens distintas dentro da obra. Maria Cândida Ferreira de Almeida em sua obra *Tornar-se outro – O topos canibal na literatura brasileira* (2002) elabora um interessante panorama da temática canibal na literatura. A autora considera que a presença desse tópico pode ser tomada como uma releitura da cosmologia ameríndia e define a distinção conceitual entre dois tipos de canibalismo.

O primeiro, conhecido como antropofagia, é considerado o ato de devoração ligado a um ritual e, portanto, submetido a certas leis morais. Desse modo, ele se constitui como um ato socializado e justificado dentro de um determinado grupo. O outro, conhecido como canibalismo por contingência ou canibalismo nutritivo, estaria ligado ao ato isolado de alimentar-se da carne humana sendo que esse minimizaria o valor simbólico do ato canibal e estaria ligado ao primitivismo e à transgressão.

Esse tema alimentar parece-nos também isotópico de todas as alusões bucais que o conjunto mítico da Mãe das águas comporta. Esses símbolos são aspectos negativos extremos da fatalidade que provém da sexualidade feminina e que é personificada em Circe, Calipso ou Nausícaa e, no *corpus* de nosso trabalho, encontra correspondência na inominada mulher.

Remete-nos ainda à figura da deusa Kali, que é representada engolindo gulosamente as entranhas da sua vítima ou ainda antropófaga, bebendo sangue humano num crânio. Sua voracidade canibal se materializa na representação de uma dentição abundante e animalizada, que imita as presas hediondas dos predadores.

Outra possível relação mítica se dá com os demônios semíticos Benoth Ya’anah,

filhas da voracidade para os árabes, personagens que foram incluídas no livro sagrado dos cristãos e representadas em sua natureza híbrida ora como sereias ora como avestruzes. (MIQUÉIAS, 1:8).

A personagem feminina do conto de Galeano surge no início da narrativa como uma mulher que lê à beira do rio e é através de seu livro que somos informados a respeito das circunstâncias da concepção de Dulcidio e de seu nascimento como ser híbrido “*El niño tenía cara de gente y cuerpo de lagarto*” (GALEANO, 1995, p. 9). Em poucos parágrafos, tomamos conhecimento de toda a sua saga, incluindo seus consecutivos casamentos e deglutições de esposas até o encontro com essa mulher misteriosa que parece conhecer toda a história de Dulcidio e todas as histórias. Trata-se, mais uma vez, de uma mulher excepcional, ela utiliza óculos, evento nunca visto antes pelo protagonista que se surpreende perante o fato. Esse símbolo de transcendência e conhecimento parece pertencer somente aos homens de seu povoado: “*Él nunca en su vida ha visto mujer con anteojos.*” (GALEANO, 1995, p. 10).

Verifica-se assim, na estrutura do conto, a existência de dois enredos que confluem, mas de um modo que difere um pouco das formas convencionais, pois em nosso conto há um circuito realizado que, no encontro entre Dulcidio e a mulher, culmina na sobreposição de duas histórias, a história de Dulcidio e a história lida pela mulher na beira do rio, que estão, a partir de então, unidas e se articulam no mesmo enredo.

Observa-se igualmente nesta história, diferentemente do que acontecia nas anteriores, a ausência de maniqueísmos. Ambas as personagens são permeadas de elementos fantásticos e misteriosos e, mesmo quando se opera a inversão final, essa se dá como uma revelação impactante e ambivalente entre as personagens principais, mas sem nenhuma espécie de caráter punitivo.

Ambas as personagens apresentam também características híbridas, porém, a forma como ambos manifestam suas peculiares qualidades são bem distintas. No esquema distintivo elaborado por Durand, a configuração híbrida de Dulcidio, apesar de agregar os valores negativos que cerceiam os répteis, ratos e pássaros noturnos, pertence à categoria dos símbolos teriomórficos e, assim, ao regime diurno da imagem. Nesse esquema encaixam-se também os casamentos nefastos entre seres sobrenaturais e os humanos.

Em meio à névoa de mistério que envolve a personagem feminina, não verificamos ao longo do enredo, nenhum indício de um possível comportamento

assassino ou de algum gesto perigoso. Ao contrário de Dulcideo, cuja natureza cruel é conhecida e aceita, essa mulher parece ocultar sua verdadeira intenção, pois chega a tecer um falso e irônico elogio ao acariciar a couraça do presunçoso herdeiro: “*Ella extiende la mano, acaricia la ferruginosa coraza y elogia: Es una seda.*” (GALEANO, 1995, p. 11) demonstrando assim sua sagaz personalidade.

O rico herdeiro, por sua vez, tem sua conduta animalesca justificada por sua natureza e essa é aceita com naturalidade pela comunidade local. Tal qual o canibalismo antropofágico descrito por Maria Cândida Ferreira de Almeida (2002), seus atos fazem parte de um ritual, uma cultura compartilhada por toda a sociedade.

Em contraposição a Dulcideo, que ao devorar suas esposas não recebe nenhuma punição para tal ato, passando inclusive, a justificar sua postura como uma triste ironia do destino: “[...] *y el muy saurio aclara que él es rico pero humilde, estudioso y trabajador, y ante todo un caballero con intenciones de formar un hogar, pero el destino cruel quiere que enviude*” (GALEANO, 1995, p.11), a figura feminina, culta e sábia, dissimula sua natureza até o momento derradeiro da deglutição. Nesse momento, opera-se uma aparente inversão de papéis, em que a mulher passa a possuir as características até então atribuídas ao polo masculino da narrativa.

Porém, mesmo nesse momento de inversão, ela não parece gozar da mesma tolerância por parte da sociedade para sanar livremente seus “apetites” sem ser alvo de censura ou constrangimento. Vemos, assim, no parágrafo final do conto, uma preocupação da mulher para não despertá-lo enquanto o mastiga, o que está em conformidade com o cuidado e a suavidade que é comumente atribuída ao sexo feminino: “*Ella se lo come dormido. Lo va tragando de a poquito, desde la cola hasta la cabeza, sin hacer ruido ni mascar fuerte, cuidadosa de no despertarlo, para que él no vaya a llevarse una fea impresión*”. (GALEANO, 1995, p. 14).

A mastigação lenta que caracteriza a devoração realizada pela personagem mágica configura, de acordo com o pensamento de Durand, a negação agressiva do alimento em vista não somente de uma destruição, mas de uma transubstanciação que justifica esse ato. A operação alquímica aqui realizada sublinha que os complexos de mutilações estão ligados nessa obra galeana ao tema da aniquilação, como nos ataques das bacantes em êxtase que, na mitologia clássica, realizavam o desmembramento antes da devoração.

Frye, em sua teoria do sentido arquétipo na literatura, descreve esse tipo de ato canibal efetuado pelo viés das imagens demoníacas:

As imagens do canibalismo habitualmente incluem não apenas imagens de tortura e mutilação, mas também do que tecnicamente se conhece como *sparagmós*, ou despedaçamento do corpo sacrificial, imagem essa que se encontra nos mitos de Osíris, Orfeu e Penteu. (NORTHROP, 1973, p. 150)

Essa conformidade com a manutenção de uma imagem social que é exigida da figura feminina também se reflete no comportamento anterior dessa personagem. Ao contrário da sedutora eloquência da entidade das fontes becqueriana e da fala convidativa da onda, a mística mulher engana com seu silêncio, qualidade tão apreciada no sexo feminino. A doce voz salteada de silêncios remete à submissão, delicadeza e obediência, características tão apreciadas na mulher. Não se espera que tamanha brandura possa abrigar a deusa da morte.

Marina Warner (1999), em sua análise da linguagem feminina nos contos de fadas, considera que a dona de casa exemplar segundo os impressos da Reforma, a que usa um cadeado nos lábios, ainda permeia os contos como a heroína modelar. A autora exemplifica na figura de Cordelia, personagem shakespeariana, o silêncio como prova de virtude. A falta de palavras da personagem gera a verdade, a mudez sacrificial que vem como um sinal de renúncia e abnegação, pois, as mentiras seriam mascaradas através de belas e falsas palavras. Na tragédia de Shakespeare, *Rei Lear*, o pai de Cordélia declara: “Sua voz sempre foi suave, gentil e baixa, grande virtude em uma mulher.” (WARNER, 1999, p.430). E acrescenta:

Ruth Bottigheimer, num estudo sobre os contos dos irmãos Grimm, *Bad girls and bold boys* (meninas más e meninos audazes), analisou o discurso de heroínas e vilãs e descobriu que, no processo de edição, as virtuosas calavam cada vez mais e as vilãs tornavam-se cada vez mais loquazes – bruxas e madrastas malvadas eram, de longe, mais articuladas do que outras personagens do sexo feminino. A equação do silêncio com a virtude, da paciência com a feminilidade, não se limitava a apresentar um ideal encantador de auto abnegação, de harmonia e de sabedoria; segundo os contos de faz de conta transmitidos para as crianças, o ideal também satisfazia certos requisitos socioculturais de equilíbrio familiar na atmosfera da Alemanha do início do século XIX, e que continuam sendo desejáveis. (WARNER, 1999, p.434).

O que Marina Warner denomina o paradoxo da linguagem é a noção de que na ausência de palavras cresceria a sinceridade, ação que se opõe à fraudulência da fala eloquente, insubstancial como o ar que, para Hamlet, soa como o tecido falso

apresentado para iludir. Entretanto, esse silêncio mantém implícita uma pregação moral sobre amor e dever, o auto-sacrifício e expiação feminina. A autora destaca ainda que a utilização do silêncio pode ter sido durante séculos uma estratégia de sobrevivência para os humildes e impotentes e portanto, para as mulheres e afirma:

Mas esse mutismo pode também coincidir com o desejo dos poderosos; o caráter desejável do silêncio, ou pelo menos da reticência, e do silêncio feminino em particular, compõe uma rede de outros critérios ideais impostos ao sexo feminino. Como discutimos anteriormente. É até possível que mais uma razão oculta para o desaparecimento das mães nos contos de fadas seja que a perfeição feminina implica silêncio e auto anulação – a ponto de efetivamente elas sumirem do texto”. (WARNER, 1999, p. 436).

Assim a postura reticente da personagem feminina de Galeano que, mesmo ciente das mentiras por ele pronunciadas e de suas reais intenções, parece omitir-se de modo subserviente aparenta, inicialmente, ser a reprodução, nada incomum, da mulher na literatura. Inclusive, esse pode ter sido o recurso utilizado para sua sobrevivência pelos tempos, passando despercebida por aqueles que invadiram as suas terras. A mudez, assim como o fato de não retrucar, poderia, ainda, marcar sua condição estrangulada e diminuída. Porém seu silêncio se revela por fim na trama astuciosa como uma ocultação de sua verdadeira essência.

No que tange à temática, no conto ecoa a repetição já conhecida do príncipe que mata suas esposas sucessivamente após as bodas, tal qual ocorre em *As mil e uma noites* ou na obra de John Barth, *Dunyazadiada*, de 1986. Em um momento histórico no qual os movimentos feministas já haviam introduzido profundas mudanças na estrutura social e cultural em ocidente, a abordagem realizada por Eduardo Galeano não permanece intocada por essa questão. No entanto, com o intento de desconstrução do arquétipo do masculino devorador, Galeano termina por reproduzir outro mito misógino.

Assim, insere-se mais uma vez na narrativa, a temática chamada por Durand (1997) de “a mulher fatal” que nada mais é que a reprodução desse arquétipo da feminilidade mortífera que se delineia pela realização de uma sexualidade feminina perigosa. Trata-se novamente, da mulher misteriosa e encantadora que desperta interesse e provoca paixões para conduzir seus amantes à perdição e, por vezes, à morte.

Alguns elementos simbólicos analisados por Durand (1997) em sua obra como pertencentes ao universo mítico do nosso imaginário, aos símbolos nictomórficos do

Regime Diurno da imagem evidenciam-se como qualificadores dessa feminilidade fatal sendo o principal deles, mais uma vez, a água.

O elemento misterioso e hostil, apresenta-se no conto “*Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*” na composição do espaço explicitamente vinculado à personagem feminina: o rio. Assim, de acordo com Durand (1997, p.96), “A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam à nascente. A água que corre é figura do irrevogável”.

Para Durand (1997), como dissemos, a água, mesmo em seus diferentes aspectos, é um elemento ligado ao feminino, pertencendo ambos ao mesmo esquema arquétipo. Quando interligados, eles apresentam características mortuárias, tornando-se a duplicação substancial das trevas (1997). No conto de Galeano, a água se conecta ao feminino pela presença da personagem ribeirinha aqui analisada.

Outro elemento encontrado na obra que é alvo de nossa análise, ainda conectado pela mesma temática, é a cabeleira: “*Ella echa a bailar su larga trenza de pelo negro, como quien oye llover...*” (GALEANO, 1995, p. 11). Assim como a água, esse mitema corrobora a significação de mistério que suscitaria o temor e o conecta à ideia de morte:

Uma outra imagem frequente e muito mais importante na constelação da água negra é a cabeleira. Ela vai imperceptivelmente fazer desligar os símbolos negativos que estudamos para uma feminização larvar, feminização que será definitivamente reforçada por essa água feminina e nefasta por excelência: o sangue menstrual. (DURAND, 1997, p. 99).

Constatamos desse modo, como estruturas sociais representadas na obra literária, de fato, relacionam-se com elementos míticos, perpetuando e reforçando os arquétipos presentes no inconsciente coletivo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho buscamos elaborar uma discussão e estabelecer uma conexão entre as três representações da mulher perigosa que se instauram nas narrativas aqui analisadas.

No segundo capítulo, traçamos um panorama do desenvolvimento da literatura de cunho mágico e demais modalidades fantásticas utilizando como parâmetro para observação dessas variações a análise da configuração fantástica dentro da composição estética de cada um dos contos.

Verificamos assim, nessa etapa da pesquisa, como se arquiteta na obra literária o arquétipo feminino aqui nomeado de mulher sereia, que promulga o aspecto mítico da Mãe Terrível relacionado ao mito e às águas. A partir da análise da figura mítica da sereia e demais seres que compõem o bestiário feminino articulado pela misoginia clássica e medieval, buscamos compreender como essas construções repercutem e aprofundam-se nas narrativas de caráter fantástico.

Conclui-se esse trabalho, baseado na premissa da sexualidade como uma construção política, na qual o que se qualifica como “feminino” e que se reflete nas mais variadas expressões artísticas, assim como no imaginário coletivo, nada mais é que uma construção masculina, um olhar estrangeiro que configura e delimita a partir de um ponto de vista privilegiado e distante.

Nesse processo, o mito cumpre um papel fundamental ao estabelecer panoramas que, no contexto do desenvolvimento histórico cultural, uma vez incorporados na dinâmica social podem legitimar, dentro da visão de uma sociedade patriarcal, muitos dos preconceitos que ele destina às mulheres, naturalizando o papel de ser unicamente sexual a ela atribuído. Nesse âmbito o mito adquire o valor de discurso fundador das ideologias dominantes, o que se reflete nas obras analisadas.

Por fim, o que se espera do estudo aqui realizado é que sirva como catalizador do processo de desconstrução do olhar redutor e deformante que a literatura, na maioria das vezes projeta sobre a mulher, mesmo quando tenciona oferecer uma visão positiva da mesma, como no conto estudado de Eduardo Galeano. O livro *Mujeres* ao qual pertence esse conto se constitui como um compêndio de micro-narrativas que denunciam poeticamente diversas situações de submissão e de violência histórica contra a mulher, essencialmente contra a mulher na América Latina. Porém, a história

analisada tencionou mostrar que as bases míticas que sustentaram a misoginia ocidental durante milênios podem fincar raízes inclusive em terrenos aparentemente estéreis para seu incansável plantio. Desarticular essas armadilhas na ficção ou no mito pode ser um exercício válido para quem pretende, na pesquisa e na vida, permanecer atento a um exercício que em nome da racionalidade ou da arte, continua construindo a mulher como o outro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGARIE, Bianca. **O sobrenatural em *Leyendas de Adolfo Bécquer***. 2010. 56 f. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de . **Tornar-se o outro – os Topos Canibal na literatura brasileira**. São Paulo: Annablume, 2002.

ALTAMIRA, Rafael. **Psicología del pueblo español**. Madrid: Biblioteca Nueva, 1902.

AZENHA, Jucely Aparecida. **O eterno feminino: arquétipos literários em *Mujeres de Eduardo Galeano***. 2010. 102 f. 1. Trabalho de conclusão de curso (Bacharel em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita. Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo II: a experiência vivida**. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas**. Edição Bilíngüe. Brasília: Embajada de España, 2005.

BENÍTEZ , Rúben. **Bécquer Tradicionalista**. Madrid: Gredos, 1971.

- BESSIÈRE, Irene. **Le récit fantastique**. Larousse: Paris, 1974.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lucia. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 3ª Ed. Trad. de Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.
- BUÑUEL, Luis. **Mi ultimo suspiro**. Espanha: Plaza e Janés Editores, 2000. p. 194.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CALLEJO, Jesus. **Hadas, guía de los seres mágicos de España**, Madrid, EDAF, 1995.
- CARPENTIER, Alejo. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. Trad. Olavo Saldanha. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- CARPENTIER, Alejo. O barroco e o maravilhoso. In: \_\_\_\_\_. Trad. Rubia Prates Goldon e Sérgio Molina. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1987.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4ª ed. Trad. da editora (s/c). São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CHIAMP, Irlemar. **O realismo maravilhoso**. Forma e ideologia no romance hispano americano. São Paulo. Perspectiva, 1980.
- DÍAS, José Pedro. **Enciclopedia literaria**. Centro Editor de América Latina: Buenos Aires, 1968.

DORELLA, Priscila Ribeiro. Vasos comunicantes do modernismo: Octavio Paz e o Surrealismo. **Revista Esboços**. Florianópolis, 2011.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (orgs.). **Historia de las mujeres**. 5. ed. Madrid: Santillana, 2006. 5 v.

DURANT, Gilberto. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURANT, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. da 6ª ed. francesa por Carlos A. de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

EISLER, Riane Tennenhaus. **O cálice e a Espada**. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito y realidad**. Trad. Luis Gil. Madrid: Guadarrama, 1973.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Trad. Mauela Torres. Lisboa: Edições 70, 1985.

ESPERANTE, Luis Caparrós. Bécquer: la creación de un personaje. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Rimas**. Ed. Luis Caparrós Esperante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Não paginado. Disponível em <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/introduccion/creacion.htm>>. Acesso em: 23 de jan. de 2013.

ESTEVES, Antonio Roberto, FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo Mágico e Realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. 2. Ed. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

ESTEVES, Antonio Roberto. Estudo Introdutório. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas**. Brasília: Embajada de España. Consejería de Educación, 2005.

FERNANDES, Luiz Carlos. O fantástico e o maravilhoso da solidão latino-americana. **Itinerários**. Araraquara, 2002 p , 55.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 11. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade**. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FURTADO, Filipe. **A Construção do Fantástico**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GALEANO, Eduardo H. **Mujeres**. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

GOYANES, Mariano Baquero. **El cuento español en el siglo XIX**. Madrid: C.S.I.C. 1949 p .211.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia grega e romana**. 2ª ed. Trad. Victor Jabouille. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/Editora Bertrand Brasil, 1993.

HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HIRATA, Helena; LABORIE, Françoise (orgs). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

IANNI, Octavio. O realismo mágico. In: \_\_\_\_\_ **Ensaio de sociologia da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 54-73.

IZQUIERDO, Pascual. Introducción. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas**. 20 ed. Madrid: Cátedra, 2005.

LÉVI- Strauss. **Antropologia estrutural**. Trad. Chaim Samuel Katz, Eginardo Pires; revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti - Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1996.

LIMA, Lúcia Donizatti Modesto de. **As oscilações do realismo mágico**. 2004. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2004.

LOVERCRAFT, Howard Phillips. **Supernatural Horror in Literature**. New Cork: Dover Publications, 1973.

MARCO, Joaquim. **Literatura Hispanoamericana**: del modernismo a nuestros dias. Madrid: Filología, 1987.

JIMÉNEZ, Rafael. M. Mérida. La fantasía imposible: apuntes metodológicos para el Medioevo castellano. In: \_\_\_\_\_ **Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica**, Jaume Pont (ed.), Lleida: Universitat de Lleida, 1999, pp. 43-53.

MACIEL, Maria Esther. (Org.) **A palavra inquieta**. Belo Horizonte: Autentica, 1999.

MILLET, Kate. **Política Sexual**. Trad. Alice Sampaio; Gisela da Conceição; Manuela Torres. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

MOI, Toril. **Teoría literaria feminista**. Trad. Amaia Bárcena. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2006.

MORANT, Isabel (dir.). **Historia de las mujeres en España y América Latina**. 4 vols. Madrid: Cátedra, 2006.

NEUMANN, Erich. (1996). **A Grande Mãe**. Tradução de Fernanda Pedroza de Mattos e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Cultrix, 1996.

NORTHROP, Frye. Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugenio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. 3.ed. México: FCE, 2003.

PAZ, Octavio. **Arenas Movedizas**. Madrid: Alianza Editorial, 1994

PAZ, Octavio. **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. 3.ed. México: FCE, 2003.

PIZARRO, Ana. (Org). **América Latina Palavra, Literatura e Cultura: Vanguarda e Modernidade**. Volume 3. Campinas: Editora UNICAMP, 1995

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RISCO, Antonio. Literatura e Fantasia. Madrid: Ed Taurus, 1982.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES, Selma Calasans. Realismo mágico. In: \_\_\_\_\_ CEIA, C. (Org.) **E-dicionário de termos literários**. Disponível em:  
< <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>>. Acesso em: 04 abril 2009.

SEBOLD, Russell P. Bécquer en sus narrativas fantásticas. Disponível en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631977804307313802/index.htm>> Acesso em 13 de maio de 2013.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: A Lua Negra**. Trad. Norma Teles, J. Adolfo Gordo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985, 211p.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In:HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SPINDLER, William. **Magic realism: a typology**. **Forum for modern language studies**. Oxford, v.39, p.75-85,1993.

TABOADA, Juan María Díez. **La mujer ideal**. Aspecto y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer, Madrid, CSIC, 1965.

TENA , María Eugenia Díaz. Seres fantásticos femeninos en leyendas románticas peninsulares: **Revista da faculdade de letras, línguas e literaturas**, II série, vol. xxii, porto, 2005, pp. 119-132.

TRITTER, Valérie. **Le fantastique**. Paris: Ellipses, 2001.

TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. Chile: Editorial. Tiempo Contemporáneo, 1970.

TRUSEN, Sylvia Maria. Da Nixe à Mãe d'Água; Melancolia e poética da águas. In:

VOLOBUEF, Karin (Org.) **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. Araraquara: Cultura Acadêmica,2011.p.37-46.

VALDEZ, Michael Moses. Magical Realism at world's end. **Literary Imagination: The Rewew of the Association Scholars and Critics**. Durham, v.3-1, pp.105- 133, 2001.

VIÑO, Manuel García. **Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer**, Madrid: Gredos, 1970.

VOLOBUEF, Karin. **Prefácio de Ondina**. *Disponível em:*  
< [http://volobuef.tripod.com/pref\\_undine.htm](http://volobuef.tripod.com/pref_undine.htm) >. *Acesso em 25 de setembro de 2012.*

ZAVALA, Iris M. **Romanticismo e Realismo**. Editora Crítica, Barcelona 1982.

WANGÜEMERT, María del Milagro Caballero. Género y literatura hispanoamericana. **Feminismo/s: Revista del Centro de Estudios sobre la mujer**, Universidad de Alicante, n. 1, p. 103-116, 2003.

WARNER, Marina. **Da fera à loira**. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOOLSEY, Wallace. La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de becquer: **Hispania**. Vol. 47, No. 2, 1964, pp. 277-281.

## ANEXOS

### ANEXO 1 – Conto *Los Ojos Verdes*, Gustavo Adolfo Bécquer (1861)

#### LOS OJOS VERDES

##### LEYENDA

**H**ace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título.

Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma.

Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. De seguro no los podré describir tal cual ellos eran, luminosos, transparentes como las gotas de la lluvia que se resbalan sobre las hojas de los árboles después de una tempestad de verano. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día.

—Herido va el ciervo..., herido va; no hay duda; se ve el rastro de sangre entre las zarzas del monte, y al salvar uno de esos lentiscos han flaqueado sus piernas... Nuestro joven señor comienza por donde otros acaban... En cuarenta años de montero no he visto mejor golpe... Pero, ¡por san Saturio, patrón de Soria!, cortadle el paso por esas carrascas, azuzad los perros, soplad en esas trompas hasta echar los hígados, y hundidle a los corceles una cuarta de hierro en los ijares. ¿No veis que se dirige hacia la fuente de los Álamos, y si la salva antes de morir podemos darle por perdido?

Las cuencas del Moncayo repitieron de eco en eco el bramido de las trompas; el latir de la jauría desencadenada y las voces de los pajes resonaron con nueva furia, y el confuso tropel de hombres, caballos y perros se dirigió al punto que Íñigo, el montero mayor de los marqueses de Almenar, señalara como el más a propósito para cortarle el paso a la res.

Pero todo fue inútil. Cuando el más ágil de los lebreles llegó a las carrascas, jadeante y cubiertas las fauces de espuma, ya el ciervo, rápido como una saeta, las había salvado de un solo brinco, perdiéndose entre los matorrales de una trocha que conducía a la fuente.

—¡Alto...!, ¡alto todo el mundo! —gritó Íñigo entonces—; estaba de Dios que había de marcharse.

Y la cabalgata se detuvo, y enmudecieron las trompas, y los lebreles dejaron refunfuñando la pista a la voz de los cazadores.

En aquel momento se reunía a la comitiva el héroe de la fiesta, Fernando de Argensola, el primogénito de Almenar.

—¿Qué haces? —exclamó dirigiéndose a su montero, y en tanto ya se pintaba el asombro en sus facciones, ya ardía la cólera en sus ojos—, ¿qué haces, imbécil? ¡Ves que la pieza está herida, que es la primera que cae por mi mano, y abandonas el rastro y la dejas perder para que vaya a morir en el fondo del bosque! ¿Crees, acaso, que he venido a matar ciervos para festín de lobos?

—Señor —murmuró Íñigo entre dientes—, es imposible pasar de este punto.

—¡Imposible! ¿Y por qué?

—Porque esa trocha —prosiguió el montero— conduce a la fuente de los Álamos; ¡la fuente de los Álamos, en cuyas aguas habita un espíritu del mal! El que osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento. Ya la res habrá salvado sus márgenes, ¿cómo las salvaréis vos sin atraer sobre vuestra cabeza alguna calamidad horrible? Los cazadores somos reyes del Moncayo, pero reyes que pagan un tributo. Pieza que se refugia en esa fuente misteriosa, pieza perdida.

—¡Pieza perdida! Primero perderé yo el señorío de mis padres, y primero perderé el ánimo en manos de Satanás, que permitir que se me escape ese ciervo, el único que ha herido mi venablo, la primicia de mis excursiones de cazador..., ¿lo ves...?, ¿lo ves...? Aún se distingue a intervalos desde aquí..., las piernas le fallan, su carrera se acorta, déjame..., déjame..., suelta esa brida, o te revuelco en el polvo... ¿Quién sabe si no le daré lugar para que llegue a la fuente? Y si llegase, al diablo ella, su limpidez y sus habitantes. ¡Sus, *Relámpago!*; ¡sus, caballo mío! Si lo alcanzas, mando engarzar los diamantes de mi joyel en tu serreta de oro.

Caballo y jinete partieron como un huracán.

Íñigo los siguió con la vista hasta que se perdieron en la maleza; después volvió los ojos en derredor suyo; todos, como él, permanecían inmóviles y consternados.

El montero exclamó al fin:

—Señores, vosotros lo habéis visto; me he expuesto a morir entre los pies de su caballo por detenerle. Yo he cumplido con mi deber. Con el diablo no sirven valentías. Hasta aquí llega el montero con su ballesta; de aquí en adelante, que pruebe a pasar el capellán con su hisopo.

## II

—Tenéis la color quebrada; andáis mustio y sombrío. ¿Qué os sucede? Desde el día, que yo siempre tendré por funesto, en que llegasteis a la fuente de los Álamos en pos de la res herida, diríase que una mala bruja os ha encanijado con sus hechizos. Ya no vais a los montes precedido de la ruidosa jauría, ni el clamor de vuestras trompas despierta sus ecos. Sólo con esas cavilaciones que os persiguen, todas las mañanas tomáis la ballesta para enderezaros a la espesura y permanecer en ella hasta que el sol se esconde. Y cuando la noche oscurece y volvéis pálido y fatigado al castillo, en balde busco en la bandolera los despojos de la caza. ¿Qué os ocupa tan largas horas lejos de los que más os quieren?

Mientras Íñigo hablaba, Fernando, absorto en sus ideas, sacaba maquinalmente astillas de su escaño de ébano con el cuchillo de monte.

Después de un largo silencio, que sólo interrumpía el chirrido de la hoja al resbalarse sobre la pulimentada madera, el joven exclamó dirigiéndose a su servidor, como si no hubiera escuchado una sola de sus palabras:

—Íñigo, tú que eres viejo; tú que conoces todas las guaridas del Moncayo, que has vivido en sus faldas persiguiendo a las fieras, y en tus errantes excursiones de cazador subiste más de una vez a su cumbre, dime, ¿has encontrado, por acaso, una mujer que vive entre sus rocas?

—¡Una mujer! —exclamó el montero con asombro y mirándole de hito en hito.

—Sí —dijo el joven—; es una cosa extraña lo que me sucede, muy extraña... Creí poder guardar este secreto eternamente, pero no es ya posible; rebosa en mi corazón y asoma a mi semblante. Voy, pues, a revelártele... Tú me ayudarás a desvanecer el misterio que envuelve a esa criatura, que al parecer sólo para mí existe; pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella.

El montero, sin despegar los labios, arrastró su banquillo hasta colocarle junto al escaño de su señor, del que no apartaba un punto los espantados ojos. Éste, después de coordinar sus ideas, prosiguió así:

—Desde el día en que, a pesar de tus funestas predicciones, llegué a la fuente de los Álamos y atravesando sus aguas recobré el ciervo que vuestra superstición hubiera dejado huir, se llenó mi alma del deseo de la soledad.

¿Tú no conoces aquel sitio? Mira, la fuente brota escondida en el seno de una peña, y cae resbalándose gota a gota por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno de las flores, se alejan por entre las arenas y forman un cauce, y luchan con los obstáculos que se oponen a su camino, y se repliegan sobre sí mismas, y saltan, y huyen, y corren, unas veces con risas, otras con suspiros, hasta caer en un lago. En el lago caen con un rumor indescriptible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco, a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa para estancarse en una balsa profunda, cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde.

Todo allí es grande. La soledad, con sus mil rumores desconocidos, vive en aquellos lugares y embriaga el espíritu en su inefable melancolía. En las plateadas hojas de los álamos, en los huecos de las peñas, en las ondas del agua, parece que nos hablan los invisibles espíritus de la naturaleza que reconocen un hermano en el inmortal espíritu del hombre.

Cuando al despuntar la mañana me veías tomar la ballesta y dirigirme al monte, no fue nunca para perderme entre sus matorrales en pos de la caza, no; iba a sentarme al borde de la fuente, a buscar en sus ondas... no sé qué, ¡una locura! El día que salté sobre ella con mi *Relámpago*, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña..., los ojos de una mujer.

Tal vez sería un rayo de sol que serpeó fugitivo entre su espuma; tal vez una de esas flores que flotan entre las algas de su seno, y cuyos cálices parecen esmeraldas..., no sé; yo creí ver una mirada que se clavó en la mía; una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable; el de encontrar una persona con unos ojos como aquéllos.

En su busca fui un día y otro a aquel sitio.

Por último, una tarde... yo me creí juguete de un sueño..., pero no, es verdad; la he hablado ya muchas veces, como te hablo a ti ahora...; una tarde encontré, sentada en mi puesto y vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas brillaban como hilos de luz, y entre las pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto..., sí; porque los

ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente; unos ojos de un color imposible; unos ojos...

—¡Verdes! —exclamó Íñigo con un acento de profundo terror, e incorporándose de un salto en su asiento.

Fernando le miró a su vez como asombrado de que concluyese lo que iba a decir, y le preguntó con una mezcla de ansiedad y alegría:

—¿La conoces?

—¡Oh!, no —dijo el montero—; ¡líbreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta esos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color. Yo os conjuro, por lo que más améis en la tierra, a no volver a la fuente de los Álamos. Un día u otro os alcanzará la venganza, y expiaréis, muriendo, el delito de haber encenegado sus ondas.

—¡Por lo que más amo! —murmuró el joven con una triste sonrisa.

—Sí —prosiguió el anciano—; por vuestros padres, por vuestros deudos, por las lágrimas de la que el cielo destina por vuestra esposa, por las de un servidor, que os ha visto nacer.

—¿Sabes tú lo que más amo en este mundo? ¿Sabes tú por qué daría yo el amor de mi padre, los besos de la que me dio la vida, y todo el cariño que puedan atesorar todas las mujeres de la tierra? Por una mirada, por una sola mirada de esos ojos. Mira cómo podré yo dejar de buscarlos.

Dijo Fernando estas palabras con tal acento, que la lágrima que temblaba en los párpados de Íñigo se resbaló silenciosa por su mejilla, mientras exclamó con acento sombrío:

—¡Cúmplase la voluntad del cielo!

### III

—¿Quién eres tú? ¿Cuál es tu patria? ¿En dónde habitas? Yo vengo un día y otro en tu busca, y ni veo el corcel que te trae a estos lugares, ni a los servidores que conducen tu litera. Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda. Yo te amo, y noble o villana, seré tuyo, tuyo siempre...

El sol había traspuesto la cumbre del monte; las sombras bajaban a grandes pasos por su falda; la brisa gemía entre los álamos de la fuente, y la niebla, elevándose poco a poco de la superficie del lago, comenzaba a envolver las rocas de su margen.

Sobre una de estas rocas, sobre una que parecía próxima a desplomarse en el fondo de las aguas en cuya superficie se retrataba temblando, el primogénito de Almenar, de rodillas a los pies de su misteriosa amante, procuraba en vano arrancarle el secreto de su existencia.

Ella era hermosa, hermosa y pálida, como una estatua de alabastro. Uno de sus rizos caía sobre sus hombros, deslizándose entre los pliegues del velo, como un rayo de sol que atraviesa las nubes, y en el cerco de sus pestañas rubias brillaban sus pupilas, como dos esmeraldas sujetas en una joya de oro.

Cuando el joven acabó de hablarle, sus labios se removieron como para pronunciar algunas palabras; pero sólo exhalaron un suspiro, un suspiro débil, doliente, como el de la ligera onda que empuja una brisa al morir entre los junco-

—¡No me respondes! —exclamó Fernando, al ver burlada su esperanza—; ¿querrás que dé crédito a lo que de ti me han dicho? ¡Oh! No. Háblame: yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer..

—O un demonio... ¿Y si lo fuese?

El joven vaciló un instante; un sudor frío corrió por sus miembros; sus pupilas se dilataron al fijarse con más intensidad en las de aquella mujer, y fascinado por su brillo fosfórico, demente casi, exclamó en un arrebatado de amor:

—Si lo fueses... te amaría..., te amaría, como te amo ahora, como es mi destino amarte, hasta más allá de esta vida, si hay algo más allá de ella.

—Fernando —dijo la hermosa entonces, con una voz semejante a una música—, yo te amo más aún que tú me amas; yo, que desciendo hasta un mortal siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra; soy una mujer digna de ti, que eres superior a los demás hombres. Yo vivo en el fondo de estas aguas; incorpórea como ellas, fugaz y transparente, hablo con sus rumores, y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso.

Mientras ella hablaba así, el joven, absorto en la contemplación de su fantástica hermosura, atraído como por una fuerza desconocida, se aproximaba más y más al borde la roca. La mujer de los ojos verdes prosiguió así:

—¿Ves, ves el límpido fondo de este lago, ves esas plantas de largas y verdes hojas que se agitan en su fondo...?, ellas nos darán un lecho de esmeraldas y corales... y yo..., yo te daré una felicidad sin nombre, esa felicidad que has soñado en tus horas de delirio, y que no puede ofrecerte nadie... Ven, la niebla del lago flota sobre nuestras frentes como un pabellón de lino..., las ondas nos lla-

man con sus voces incomprensibles, el viento empieza entre los álamos sus himnos de amor: ven..., ven...

La noche comenzaba a extender sus sombras, la luna rielaba en la superficie del lago, la niebla se arremolinaba al soplo del aire, y los ojos verdes brillaban en la oscuridad como los fuegos fatuos que corren sobre el haz de las aguas infectas... Ven..., ven... Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando, como un conjuro. Ven..., y la mujer misteriosa lo llamaba al borde del abismo, donde estaba suspendida, y parecía ofrecerle un beso..., un beso... Fernando dio un paso hacia ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.

Las aguas saltaron en chispas de luz, y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose, hasta expirar en las orillas.

*El Contemporáneo*

15 de diciembre, 1861 [A]

### MI VIDA CON LA OLA

Cuando dejé aquel mar, una ola se adelantó entre todas. Era esbelta y ligera. A pesar de los gritos de las otras, que la detenían por el vestido flotante, se colgó de mi brazo y se fue conmigo saltando. No quise decirle nada, porque me daba pena avergonzarla ante sus compañeras. Además, las miradas coléricas de las mayores me paralizaron. Cuando llegamos al pueblo, le expliqué que no podía ser, que la vida en la ciudad no era lo que ella pensaba en su ingenuidad de ola que nunca ha salido del mar. Me miró seria: “No, su decisión estaba tomada. No podía volver.” Intenté dulzura, dureza, ironía. Ella lloró, gritó, acarició, amenazó. Tuve que pedirle perdón.

Al día siguiente empezaron mis penas. ¿Cómo subir al tren sin que nos vieran el conductor, los pasajeros, la policía? Es cierto que los reglamentos no dicen nada respecto al transporte de olas en los ferrocarriles, pero esa misma reserva era un indicio de la severidad con que se juzgaría nuestro acto. Tras de mucho cavilar me presenté en la estación una hora antes de la salida, ocupé mi asiento y, cuando nadie me veía, vacié el depósito de agua para los pasajeros; luego, cuidadosamente, vertí en él a mi amiga.

El primer incidente surgió cuando los niños de un matrimonio vecino declararon su ruidosa sed. Les salí al paso y les prometí refrescos y limonadas. Estaban a punto de aceptar cuando se acercó otra sedienta. Quise invitarla también, pero la mirada de su acompañante me detuvo. La señora tomó un vasito de papel, se acercó al depósito y abrió la llave. Apenas estaba a medio llenar el vaso cuando me interpuse de un salto entre ella y mi amiga. La señora me miró con asombro. Mientras pedía disculpas, uno de los niños volvió a abrir el depósito. Lo cerré con violencia. La señora se llevó el vaso a los labios:

—Ay, el agua está salada.

El niño le hizo eco. Varios pasajeros se levantaron. El marido llamó al Conductor:

—Este individuo echó sal al agua.

El Conductor llamó al Inspector:

—¿Conque usted echó sustancias en el agua?

El Inspector llamó al policía en turno:

—¿Conque usted echó veneno al agua?

El policía en turno llamó al Capitán:

—¿Conque usted es el envenenador?

El Capitán llamó a tres agentes. Los agentes me llevaron a un vagón solitario, entre las miradas y los cuchicheos de los pasajeros. En la primera estación me bajaron y a empujones me arrastraron a la cárcel. Durante días no se me habló, excepto durante los largos interrogatorios. Cuando contaba mi caso nadie me creía, ni siquiera el carcelero, que movía la cabeza, diciendo: “El asunto es grave, verdaderamente grave. ¿No había querido envenenar a unos niños?” Una tarde me llevaron ante el Procurador.

—Su asunto es difícil —repitió—. Voy a consignarlo al Juez Penal.

Así pasó un año. Al fin me juzgaron. Como no hubo víctimas, mi condena fue ligera. Al poco tiempo, llegó el día de la libertad.

El Jefe de la Prisión me llamó:

—Bueno, ya está libre. Tuvo suerte. Gracias a que no hubo desgracias. Pero que no se vuelva a repetir, porque la próxima le costará caro ...

Y me miró con la misma mirada seria con que todos me veían.

Esa misma tarde tomé el tren y luego de unas horas de viaje incómodo llegué a México. Tomé un taxi y me dirigí a casa. Al llegar a la puerta de mi departamento oí risas y cantos. Sentí un dolor en el pecho, como el golpe de la ola de la sorpresa cuando la sorpresa nos golpea en pleno pecho: mi amiga estaba allí, cantando y riendo como siempre.

—¿Cómo regresaste?

—Muy fácil: en el tren. Alguien, después de cerciorarse de que sólo era agua salada, me arrojó en la locomotora. Fue un viaje agitado: de pronto era un penacho blanco de vapor, de pronto caía en lluvia fina sobre la máquina. Adelgacé mucho. Perdí muchas gotas.

Su presencia cambió mi vida. La casa de pasillos oscuros y muebles empolvados se llenó de aire, de sol, de reflejos verdes y azules, pueblo numeroso y feliz de reverberaciones y ecos. ¡Cuántas olas es una ola y cómo puede hacer playa o roca o rompeolas un

muro, un pecho, una frente que corona de espumas! Hasta los rincones abandonados, los abyectos rincones del polvo y los detritus fueron tocados por sus manos ligeras. Todo se puso a sonreír y por todas partes brillaban dientes blancos. El sol entraba con gusto en las viejas habitaciones y se quedaba en casa por horas, cuando ya hacía tiempo que había abandonado las otras casas, el barrio, la ciudad, el país. Y varias noches, ya tarde, las escandalizadas estrellas lo vieron salir de mi casa, a escondidas.

El amor era un juego, una creación perpetua. Todo era playa, arena, lecho de sábanas siempre frescas. Si la abrazaba, ella se erguía, increíblemente esbelta, como el tallo líquido de un chopo; y de pronto esa delgadez florecía en un chorro de plumas blancas, en un penacho de risas que caían sobre mi cabeza y mi espalda y me cubrían de blancuras. O se extendía frente a mí, infinita como el horizonte, hasta que yo también me hacía horizonte y silencio. Plena y sinuosa, me envolvía como una música o unos labios inmensos. Su presencia era un ir y venir de caricias, de rumores, de besos. Entraba en sus aguas, me ahogaba a medias y en un cerrar de ojos me encontraba arriba, en lo alto del vértigo, misteriosamente suspendido, para caer después como una piedra, y sentirme suavemente depositado en lo seco, como una pluma. Nada es comparable a dormir mecido en esas aguas, si no es despertar golpeado por mil alegres látigos ligeros, por mil arremetidas que se retiran, riendo.

Pero jamás llegué al centro de su ser. Nunca toqué el nudo del ay y de la muerte. Quizá en las olas no existe ese sitio secreto que hace vulnerable y mortal a la mujer, ese pequeño botón eléctrico donde todo se enlaza, se crispa y se yergue, para luego desfallecer. Su sensibilidad, como la de las mujeres, se propagaba en ondas, sólo que no eran ondas concéntricas, sino excéntricas, que se extendían cada vez más lejos, hasta tocar otros astros. Amarla era prolongarse en contactos remotos, vibrar con estrellas lejanas que no sospechamos. Pero su centro ... no, no tenía centro, sino un vacío parecido al de los torbellinos, que me chupaba y me asfixiaba.

Tendidos el uno al lado del otro, cambiábamos confidencias, cuchicheos, risas. Hecha un ovillo, caía sobre mi pecho y allí se desplegaba como una vegetación de rumores. Cantaba a mi oído,

caracola. Se hacía humilde y transparente, echada a mis pies como un animalito, agua mansa. Era tan límpida que podía leer todos sus pensamientos. Ciertas noches su piel se cubría de fosforescencias y abrazarla era abrazar un pedazo de noche tatuada de fuego. Pero se hacía también negra y amarga. A horas inesperadas mugía, suspiraba, se retorció. Sus gemidos despertaban a los vecinos. Al oírla el viento del mar se ponía a rascar la puerta de la casa o deliraba en voz alta por las azoteas. Los días nublados la irritaban; rompía muebles, decía malas palabras, me cubría de insultos y de una espuma gris y verdosa. Escupía, lloraba, juraba, profetizaba. Sujeta a la luna, a las estrellas, al influjo de la luz de otros mundos, cambiaba de humor y de semblante de una manera que a mí me parecía fantástica, pero que era fatal como la marea.

Empezó a quejarse de soledad. Llené la casa de caracolas y conchas, de pequeños barcos veleros, que en sus días de furia hacía naufragar (junto con los otros, cargados de imágenes, que todas las noches salían de mi frente y se hundían en sus feroces o graciosos torbellinos). ¡Cuántos pequeños tesoros se perdieron en ese tiempo! Pero no le bastaban mis barcos ni el canto silencioso de las caracolas. Tuve que instalar en la casa una colonia de peces. Confieso que no sin celos los veía nadar en mi amiga, acariciar sus pechos, dormir entre sus piernas, adornar su cabellera con leves relámpagos de colores.

Entre todos aquellos peces había unos particularmente repulsivos y feroces, unos pequeños tigres de acuario, de grandes ojos fijos y bocas hendidas y carniceras. No sé por qué aberración mi amiga se complacía en jugar con ellos, mostrándoles sin rubor una preferencia cuyo significado prefiero ignorar. Pasaba largas horas encerrada con aquellas horribles criaturas. Un día no pude más; eché abajo la puerta y me arrojé sobre ellos. Ágiles y fantasmales, se me escapaban entre las manos mientras ella reía y me golpeaba hasta derribarme. Sentí que me ahogaba. Y cuando estaba a punto de morir, morado ya, me depositó suavemente en la orilla y empezó a besarme, diciendo no sé qué cosas. Me sentí muy débil, molido y humillado. Y al mismo tiempo la voluptuosidad me hizo cerrar los ojos. Porque su voz era dulce y me hablaba de la muerte deliciosa de los ahogados. Cuando volví en mí, empecé a temerla y odiarla.

Tenía descuidados mis asuntos. Empecé a frecuentar a los amigos y reanudé viejas y queridas relaciones. Encontré a una amiga de juventud. Haciéndole jurar que me guardaría el secreto, le conté mi vida con la ola. Nada conmueve tanto a las mujeres como la posibilidad de salvar a un hombre. Mi redentora empleó todas sus artes, pero ¿qué podía una mujer, dueña de un número limitado de almas y cuerpos, frente a mi amiga, siempre cambiante —y siempre idéntica a sí misma en sus metamorfosis incesantes?

Vino el invierno. El cielo se volvió gris. La niebla cayó sobre la ciudad. Llovía una llovizna helada. Mi amiga gritaba todas las noches. Durante el día se aislaba, quieta y siniestra, mascullando una sola sílaba, como una vieja que rezonga en un rincón. Se puso fría; dormir con ella era tiritar toda la noche y sentir cómo se helaban paulatinamente la sangre, los huesos, los pensamientos. Se volvió honda, impenetrable, revuelta. Yo salía con frecuencia y mis ausencias eran cada vez más prolongadas. Ella, en su rincón, aullaba largamente. Con dientes acerados y lengua corrosiva roía los muros, desmoronaba las paredes. Pasaba las noches en vela, haciéndome reproches. Tenía pesadillas, deliraba con el sol, con playas ardientes. Soñaba con el polo y en convertirse en un gran trozo de hielo, navegando bajo cielos negros en noches largas como meses. Me injuriaba. Maldecía y reía; llenaba la casa de carcajadas y fantasmas. Llamaba a los monstruos de las profundidades, ciegos, rápidos y obtusos. Cargada de electricidad, carbonizaba lo que tocaba; de ácidos, corrompía lo que rozaba. Sus dulces brazos se volvieron cuerdas ásperas que me estrangulaban. Y su cuerpo, verdoso y elástico, era un látigo implacable, que golpeaba, golpeaba, golpeaba. Huí. Los horribles peces reían con risa feroz.

Allá en las montañas, entre los altos pinos y los despeñaderos, respiré el aire frío y fino como un pensamiento de libertad. Al cabo de un mes regresé. Estaba decidido. Había hecho tanto frío que encontré sobre el mármol de la chimenea, junto al fuego extinto, una estatua de hielo. No me conmovió su aborrecida belleza. La eché en un gran saco de lona y salí a la calle, con la dormida a cuestas. En un restaurante de las afueras la vendí a un cantinero amigo, que inmediatamente empezó a picarla en pequeños trozos, que depositó cuidadosamente en las cubetas donde se enfrían las botellas.

## Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres

A la orilla del río, oculta por el pajonal, una mujer está leyendo. Érase que se era, cuenta el libro, un señor de vasto señorío. Todo le pertenecía: el pueblo de Lucanamarca y lo de más acá y lo de más allá, las bestias señaladas y las cimarronas, las gentes mansas y las alzadas, todo: lo medido y lo baldío, lo seco y lo mojado, lo que tenía memoria y lo que tenía olvido.

Pero aquel dueño de todo no tenía heredero. Cada día su mujer rezaba mil oraciones, suplicando la gracia de un hijo, y cada noche encendía mil velas.

Dios estaba harto de los ruegos de aquella pesada, que pedía lo que Él no había querido dar. Y al fin, por no escucharla más o por divina misericordia, hizo el milagro. Y llegó la alegría del hogar.

El niño tenía cara de gente y cuerpo de lagarto.

Con el tiempo el niño habló, pero caminaba arrastrándose sobre la barriga. Los mejores maestros de Ayacucho le enseñaron a leer, pero sus pezuñas no podían escribir.

A los dieciocho años, pidió mujer.

Su opulento padre le consiguió una; y con gran pompa se celebró la boda en la casa del cura.

En la primera noche, el lagarto se lanzó sobre su esposa y la devoró. Cuando el sol despuntó, en el lecho nupcial no había más que un viudo durmiendo, rodeado de huesitos.

Y después el lagarto exigió otra mujer. Y hubo nueva boda, y nueva devoración. Y el glotón necesitó otra más. Y así.

Novias, no faltaban. En las casas pobres, siempre había alguna hija sobrando.

Con la barriga acariciada por el agua del río, Dulcidio duerme la siesta.

Cuando abre un ojo, la ve. Ella está leyendo. Él nunca en su vida ha visto mujer con anteojos.

Dulcidio arrima la nariz:

—¿*Qué lees?*

Ella aparta el libro y lo mira, sin asombro, y dice:

—*Leyendas.*

—¿*Leyendas?*

—*Voces viejas.*

—¿*Y para qué sirven?*

Ella se encoge de hombros:

—*Acompañan* —dice.

Esta mujer no parece de la sierra, ni de la selva, ni de la costa.

—*Yo también sé leer* —dice Dulcidio.

Ella cierra el libro y da vuelta la cara.

Cuando Dulcidio le pregunta quién es y de dónde, la mujer desaparece.

El domingo siguiente, cuando Dulcidio despierta de la siesta, ella está allí. Sin libro, pero con anteojos.

Sentada en la arenita, los pies guardados bajo las

muchas polleras de colores, ella está muy estando, desde siempre estando; y así mira al intruso ése que lagartea al sol.

Dulcidio pone las cosas en su lugar. Alza una pata uñuda y la pasea sobre el horizonte de montañas azules:

—*Hasta donde llegan los ojos, hasta donde llegan los pies. Todo. Dueño soy.*

Ella no echa ni una ojeada al vasto reino y calla. Un silencio muy.

El heredero insiste. Las ovejitas y los indios están a su mandar. Él es amo de todas estas leguas de tierra y agua y aire; y también del pedazo de arena donde ella está sentada:

—*Te doy permiso* —concede.

Ella echa a bailar su larga trenza de pelo negro, como quien oye llover, y el muy saurio aclara que él es rico pero humilde, estudioso y trabajador, y ante todo un caballero con intenciones de formar un hogar, pero el destino cruel quiere que enviude.

Inclinando la cabeza, ella medita ese misterio.

Dulcidio vacila. Susurra:

—*¿Puedo pedirte un favor?*

Y se le arrima de costadito, ofreciendo el lomo.

—*Ráscame la espalda* —suplica—, *que yo no llego.*

Ella extiende la mano, acaricia la ferruginosa co-  
raza y elogia:

—*Es una seda.*

Dulcidio se estremece y cierra los ojos y abre la boca y alza la cola y siente lo que nunca.

Pero cuando da vuelta la cabeza, ella ya no está. Arrastrándose a toda velocidad a través del pajonal, la busca al derecho y al revés y por los cuatro costados. No hay rastros.

Y el domingo siguiente, ella no viene a la orilla del río. Y tampoco viene el otro domingo, ni el otro.

Desde que la vio, la ve. Y nada más ve.

El dormilón no duerme, el tragón no come. La alcoba de Dulcidio ya no es el feliz santuario donde él reposaba amparado por sus difuntas esposas. Las fotos de ellas siguen allí, tapizando las paredes de arriba a abajo, con sus marcos en forma de corazón y sus guirnaldas de azahares; pero Dulcidio, condenado a la soledad, yace hundido en las cobijas y en la melancolía. Médicos y curanderos acuden desde lejos, y ninguno puede nada ante el vuelo de la fiebre y el derrumbe de todo lo demás.

Prendido a la radio a pilas, que le ha vendido un turco de paso, Dulcidio pena sus noches y sus días suspirando y escuchando melodías pasadas de moda. Los padres, desesperados, lo miran marchitarse. Él ya no exige mujer como antes exigía:

—*Tengo hambre.*

Ahora suplica:

—*Yo soy un pordiosero del amor,*  
y con voz rota, y alarmante tendencia a la rima, mu-  
sita homenajes de agonía a la dama que le ha roba-  
do la calma y el alma.

En la tarde de un domingo, Dulcidio tiene una co-  
razonada. Se levanta, a duras penas, y de mala  
manera se arrastra hasta la orilla del río.

Y allí está ella.

Bañado en lágrimas, Dulcidio declara su amor a  
la niña desdenosa y esquiva, confiesa que de sed  
perezco por las mieles de tu boca, proclama que ni  
tu olvido merezco, palomita que me aloca, y la abru-  
ma de lindezas y arrumacos.

Y se viene la boda. Todo el mundo agradecido,  
porque ya el pueblo lleva largo tiempo sin fiesta y  
allí Dulcidio es el único que se casa. El cura hace  
precio por tratarse de un cliente tan especial.

Gira el charango alrededor de los novios y suenan  
a gloria el arpa y los violines. Se brinda por el amor  
eterno de la feliz pareja, y ríos de ponche corren bajo  
las ramadas de flores.

Dulcidio estrena piel nueva, rojiza en el lomo y  
verdiazul en la cola prodigiosa.

Y cuando los dos quedan al fin solos, y llega la  
hora de la verdad, él ofrece:

—*Te doy mi corazón. Písallo sin compasión.*

Ella apaga la vela de un soplido, deja caer su vestido de novia, esponjoso de encajes, se saca lentamente los anteojos y le dice:

—*No seas huevón. Déjate de pendejadas.*

De un tirón lo desenvaina y arroja la piel al suelo. Y abraza su cuerpo desnudo, y lo arde.

Después, Dulcidio se duerme profundamente, acurrucado contra esta mujer, y sueña por primera vez en la vida.

Ella se lo come dormido. Lo va tragando de a poquito, desde la cola hasta la cabeza, sin hacer ruido ni mascar fuerte, cuidadosa de no despertarlo, para que él no vaya a llevarse una fea impresión.