

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

Iemanjá.

**La orfandad como referente de recreación en tres personajes de *Mar muerto* (1936)
de Jorge Amado.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LENGUA

Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

José Oscar Luna Tolentino

40110471-8

Asesor:

Dr. Jorge Ruedas de la Serna

Con el apoyo del proyecto PAPIIT 2008: IN402308
“La formación de la literatura nacional (1805-1850).”

Enero de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi tutor y maestro doctor Jorge Antonio Ruedas de la Serna.

A Mariana Ozuna Castañeda: paradigma y aliento en mi formación.

A mi mujer Refugio; mi madre Ema; mis sobrinas Mila, Sophia y Luz María.

A mis padrinos José Luis, María Teresa y Natita.

AGRADECIMIENTOS

En general a todos los profesores que contribuyeron en mi formación y a mis caros maestros: Alejandra López, Romeo Tello, Bulmaro Reyes, Aurelio González, Ana María Maqueo, Eduardo Casar, Huberto Batiz; Rogelio Ramírez, Agustín Boiso, Alberto Martínez. A mis maestros Mariana Ozuna y Jorge Ruedas por su paciencia y apoyo en mi formación.

A mi familia, en especial a mi madre y a Refugio por todo su apoyo y cuidado, ustedes saben todo lo que significan para mí. A mis hermanos Haideé y Fernando, a Lalo y Sahira, sus respectivas parejas que me han regalado a mis tres adoraciones; Mila, Sophie y Luz María. A mis padrinos José Luis González Morales, María Teresa Alva Sánchez y Natalia Sánchez Robles, por su apoyo y ejemplo de armonía familiar. A mi abuelo y mi padre Pablo.†

A mis colegas y amigos; Mahatma, José Luis, Israel; Sarita, Paco, Tania, Xóchilt; Juan Carlos, Beto, Saúl, Jorge, Jair; Enio, Pablo, Rodrigo; Fernanda, Iván, Leopoldo; Rafa, Mauricio, Hugo, Omar; David, Angélica; Said, Luis, Carlos, Rodrigo, Chacho; Peyo, Ozkia; Miledi, Sahira, Lenina, Laura; Esmeralda, Salvador, Alvarito; Anselmo, María; Erick Sajid, Ramses. A Eduardo, Carmen, Guadalupe, Diego y Dra. Palomo. A Eloy, Cristian, Leti, Zopi y Cali del FARO. A mis alumnos Jorge, Alejandrina, Suset, Sarai, Meztli, Uriel, Edgar, Regina, Dalila, Carlos, Juan José, Alan, Abigail, Ashanti, Katia, Roedel. A mis colegas de proyecto Gabriel y María. A Fernanda Siempre, al Iti† y a Juana Vázquez.

Índice

Introducción	1
1. Sistema literario	4
2. Literatura nordestina	7
Capítulo I: Personajes tradicionales	11
1. El pueblo de Iemanjá tiene mucho que contar	12
1.1 El espacio: materia de recreación	14
1.2 Temática	16
2. Guma y Livia, la dialéctica realista-romántica	18
2.1 La dualidad como integración	20
3. Rita, caracteres de estética naturalista	27
Capítulo II: El candor femenino bahiano	34
1. Esmeralda, esbozo erótico amadiano	34
1.2 La esfera de los signos	37
2. Rosa Palmeirão, la fuerza de la tradición oral	44
2.1 Prefiguración	48
2.2 Su ABC podía seguir cantándose	52
2.3 Desmitificación	54
Capítulo III: La diosa Iemanjá, la de los cinco nombres	56
1. Deidad polisémica	61
2. Candomblé bahiano	63
3. La nueva mitología	70
Conclusiones	77
Bibliografía	81

Introducción

Esta tesis buscará sustentarse en una crítica integral: servirse de diversas disciplinas, lingüística, sociológica y estética, para una interpretación que procure ser coherente; no intentará ser profunda ni erudita. Será como es la obra novelística de Jorge Amado: traslúcida en su argumentación. La exigencia se determina con este tenor ya que estilísticamente esta novela no es compleja; es una expresión popular y pagana. En contrapunto, temáticamente me parece que sí lo es y en ello fundamentaré la hipótesis del trabajo.

En *Mar morto* (1936) hay diversos planos de análisis. Entre ellos el tema principal de la obra es la orfandad, aunque no se manifiesta en primer plano sino en otras capas. Aquí entra la primera interrogante: ¿éste es el tema principal de la obra? y si así es, ¿fue preestablecido por el autor?

Para llegar a resolver este planteamiento me parece prudente apoyarme en los personajes empleados por Amado para responder a tales cuestionamientos. Ya que personajes e intriga van ligados estrechamente y en esta dialéctica se expresan los valores e ideas propuestas en la obra.

Como se habrá notado en la última oración, el aparato crítico de este trabajo tendrá como eje rector la teoría literaria de Antonio Candido, en particular sobre los personajes de ficción, la literatura como sistema de comunicación social y la representación de la realidad como fenómeno de transculturación.

A partir del eje rector, se puede dividir el aparato crítico en dos bloques más: las referencias particulares de la obra; el sincretismo (Roger Bastide, Edison Carneiro, Abguar Bastos); la tradición oral, la literatura de cordel o folletín (Luís da Câmara Cascudo, Afrânio Coutinho, Edoardo Vidossich), la crítica amadiana y la crítica general sobre literatura brasileña (Eduardo de Assis Duarte, Tânia Pellegrini, Alfredo Bosi, Mark J. Curran, Paulo Tavares, Fernando Lafuente).

Y de manera complementaria me sirvo de la crítica que, aunque ajena a la narrativa amadiana, puede ser pertinente para algunos aspectos del análisis, como Isaiah Berlin, Mircea Eliade, Martin Heidegger, Emile Zola, Jean Chevalier, Alberto Moravia, Octavio Paz, María Zambrano, Luz Aurora Pimentel.

La presente tesis está compuesta de tres capítulos.¹ El primero lleva por título “Personajes tradicionales”. Y se conforma de tres segmentos. En el primero de ellos referiré a grandes rasgos sobre la diégesis de *Mar morto*. La ciudad de Bahía, como referente principal en la recreación literaria de Jorge Amado; escenario pleno de folklore, arte, cultura y mestizaje; el espacio abierto que representa el mar en contraposición de la vida en tierra; la causalidad literaria de la obra; los elementos populares y paganos trabajados en la composición que intentan ser un vínculo comunicativo. La orfandad como temática dominante que representa la deidad Iemanjá.

El segundo segmento, “Guma y Livia, la dialéctica realista-romántica” desarrolla los conceptos críticos en la elaboración de los personajes y dado que a grandes rasgos aparentan ser simples, aunque Livia sobrepasa esa condición (el personaje de ficción de Antonio Candido). Además de los elementos estéticos sobre el Realismo y Romanticismo que caracterizan tanto a Guma como a Livia y que tienden a la integridad de un desenlace propositivo y no fatídico.

El último apartado de este capítulo inicial es sobre la meretriz Rita: que representa la estética naturalista desarrollada por Amado y que funge como lo opuesto al fin providencial de Livia. Cada uno de los personajes de este bloque, aparentemente simples, conllevan valores, significados y rasgos pertinentes para ir acotando el tema de la hipótesis.

El segundo capítulo, “El candor femenino bahiano”, se divide en dos segmentos en los que analizaré a un binomio de dos personajes femeninos; Esmeralda y Rosa Palmeirão. El análisis de este bloque está ligado a la composición poética de la pieza, las metáforas, los símiles (con que son caracterizadas les da una mayor proyección); son personajes, acaso, más complejos.

En el segmento inicial, analizaré el característico erotismo amadiano esbozado en Esmeralda, personaje que también funge como escaño, contraparte sublimada de Livia. En este apartado analizaré el erotismo presente siguiendo la perspectiva de Bataille y

¹ Intentará obedecer al siguiente esquema, una suerte de estructura musical: El primer apartado marcará la pauta, el escenario es como el pentagrama en que se desarrollará la progresión, la orfandad como tema es la clave, y los cinco personajes analizados, que fundamentalmente son tres, son las notas. Iemanjá es la tónica, (nota primera) Livia es la nota dominante (nota quinta) y Rosa es la que completa la tríada (nota tercera); Esmeralda y Rita son esas notas (séptima y octava, respectivamente) que enriquecen la sonoridad de las tres notas base.

Paz, el voyerismo evidente en la composición de esta mulata. La secularización de la mujer como objetopreciado y el signo de infidelidad que representa: exclusividad, celos, ruptura. Esmeralda es un esbozo, es simple y su figura se concreta en Rosa Palmeirón, la leyenda popular, el bastión de análisis en este apartado.

En este segundo segmento inicio mencionando los cuatro tipos de narradores en la novelística amadiana, Rosa es más compleja en su composición, por lo que haré referencia a los elementos literarios utilizados por el autor en la composición de este personaje emblemático. De entre ellos, la tradición oral, la literatura de folletín y la literatura de cordel. Analizaré en tres bloques a Rosa; 1) su referencia en el romancero, en el imaginario colectivo, 2) su intervención como personaje de novela y, 3) la desmitificación del personaje, las metonimias y metáforas que dan caracteres a esta inusual fémina, misma que se erige como paradigma en personajes femeninos de la obra posterior del autor. Entre Livia, la princesa de Aiocá y Rosa hay una especie de simbiosis, ellas representan el futuro, el mensaje de esta obra.

El tercer capítulo es fundamental en mi análisis y la gran figura es el título de este apartado: “Iemanjá, la deidad de los cinco nombres”. Entre algunas perspectivas de análisis en la composición del personaje, he considerado las coplas populares bahianas referentes a Iemanjá, como la de Dorival Caymmi “É doce morrer no mar”. Algunas referencias al candomblé bahiano, para la realización de una nueva mitología a través de la novelística, una forma de transculturación. El análisis tenderá hacia lo ontológico y poético que tiene de cariz el final de la novela. Me apoyaré en las referencias acordes de Zambrano, Berlin, Eliade y Heidegger. Amado trabaja lo sagrado como ausencia, como esa angustia que representa el horror a la nulidad, a la falta de fundamentos que implica la muerte, la ruptura de cierta realidad. En contrapunto muestra que la realización de todo ser humano es su libertad de decisión. La instauración en el triple sentido: ofrendar, fundar, comenzar.

Para ello Amado recrea, transpone a la diosa Iemanjá como referencia de credo en simbiosis con Livia y Rosa Palmeirão, que en conjunto representan el mensaje de la obra: el carácter que debe de asumirse ante la orfandad en sus diversos sentidos.

Finalmente, llegaré a las conclusiones de la obra. Como apéndice se encuentra el apartado “Sistema literario” que es una pequeña guía para comprender la importancia de

la obra amadiana en las letras brasileñas, con base en el sistema literario propuesto por Candido.

1. Sistema literario

El espacio literario en la narrativa amadiana es de una estética audiovisual, expresión pagana, transfigurada, que se desenvuelve en diversos planos; como las referencias musicales del imaginario colectivo del pueblo bahiano. Percibir una armónica que brinde una melodía llena de nostalgia o melancolía (*saudade*), o con más certeza, un cavaquinho², acompañado de percusión³ como atabaques, cuicas, afoxés o un berimbau, instrumentos típicos utilizados en los barrios populares, en las festividades de la capoeira o en los candomblés. O en contraparte de sentidos, degustar con la imaginación, la exquisita y variada comida del pueblo, de estratificación baja, que es mencionada. Y ya en un nivel extrapolado, ser parte del sincretismo religioso y del mestizaje que está latente en el discurso. La nítida transculturación de esta parcela brasileña se vive en la narrativa amadiana al recrearla con la lectura.

En sus novelas desfilan como en un carnaval, personajes conformados por las masas populares de Bahía, Amado ha mencionado en diversas ocasiones, con un tono irónico que: “estou mais perto do povo [...] eu procuro mais os vagabundos, as prostitutas, os bêbados. Eu sou, no fundo e sobre tudo, um romancista de vagabundos e putas.”⁴

Los entes de ficción representados en *Mar morto*, contienen esa adhesión afectiva e intelectual que vierte en el lector la identificación, proyección o transferencia al recrear la novela. Es fundamental la verosimilitud (sentimiento de verdad) que contiene la narración ya que responde a una lógica determinada que gana la benevolencia del lector. Es significativo que el tema primordial en esta novela sea la orfandad; se propone un

² Instrumento de cuatro cuerdas de tamaño pequeño muy parecido a la jarana mexicana, la diferencia significativa es el sonido que produce y la técnica de ejecución: el instrumento brasileño se afina en la cuerda primera en tono de re, lo cual permite posiciones armónicas y rasgueos que difieren de la jarana.

³ La música afro-brasileña tiene como fundamento el ritmo, el pulso de la vida, tanto humana como de la madre tierra, el cuerpo humano también es caja de resonancia. La música en la cultura africana no se puede interpretar sin las percusiones, la danza y los cantos, su fin es litúrgico, el trance que vincula con las deidades.

⁴ Jorge Amado, *Literatura comentada*, op. cit. Traducción libre. p. 29.

“estoy más cerca del pueblo [...] procuro más a los vagabundos, a las prostitutas, a los borrachos. Soy, en el fondo y sobre todo, un novelista de vagabundos y putas.”⁴

intento de comunicación interhumana que trata de interpretar las diferentes esferas de la realidad, ese aspecto orgánico de la civilización humana: la comunicación. Al ser esta obra una expresión traslúcida, que transpone en el plano ficticio una cierta “realidad”, ésta se convierte en interna, logrando la ilusión que todo aquello es “real”. *Mar morto* está dirigida a cualquier tipo de lector. “Sin el público, no habría punto de referencia para el autor, cuyo esfuerzo se perdería en el caso de que no le correspondiese una respuesta, que es la definición de sí mismo.”⁵ Para comprender la importancia de la obra del narrador bahiano en las letras brasileñas hay que ubicarla en un marco, en un sistema literario, como el propuesto por el crítico Antonio Candido⁶.

Partamos del siguiente esquema que ubica temporalmente el devenir histórico de las letras brasileñas:

Podríamos tal vez esquematizar, distinguiendo en la literatura brasileña tres etapas: (1) la era de las manifestaciones literarias, que abarca del siglo XVI a la mitad del siglo XVIII; (2) la era de la configuración del sistema literario, de la mitad del siglo XVIII a la segunda mitad del siglo XIX; (3) la era del sistema literario consolidado, de la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días.⁷

Sin duda esta panorámica es amplia y nos es prudente acotar el marco para situar la obra amadiana, por lo tanto el margen es a partir del periodo intermedio: el Romanticismo. Este como tendencia e ideología fraguada en las letras, no sólo fue elaborado para un deleite puramente estético, sino para la concreción de una memoria histórica, de una identidad que se tenía que desarrollar como tradición. Esa tradición que se fortaleció entre los árcades y el sentir romántico, que fueron opuestos pero complementarios, y permitieron la continuidad del devenir de una tradición literaria.

La consolidación del sistema literario se inicia con José de Alencar (1829-1877), pero como bien definió Candido: “El signo de madurez es la obra de Machado de Assis (1839-1908) Para muchos el mayor escritor que Brasil ha tenido hasta hoy.”

Es en la tercera etapa de este periodo, donde se ubica el plano en que se contiene la participación de Amado, periodo complejo y demasiado próximo a nuestro tiempo, por

⁵ Antonio Candido, *Literatura y sociedad*, p. 110.

⁶ Antonio Candido, *Introducción a la literatura brasileña*, México, UNAM-CCYDEL, 2005.

El concepto propuesto es oportuno, nítido y sintético. El sistema está constituido por tres elementos para su realización: el primero son los recreadores o escritores, el segundo elemento es el lenguaje, elaborado con el sistema simbólico y plasmado en el texto literario, el último componente es el que da armonía a la tríada y son los lectores, elemento indispensable para la concreción del sistema literario.

⁷ *Ibid*, p. 19.

lo que no se puede dar un panorama completo. El ingente momento de esta etapa es la Semana de arte moderno desarrollada en São Paulo en 1922.⁸

El sistema literario brasileño en ese siglo veinte, se encuentra totalmente configurado, se desenvuelven un sin fin de expresiones literarias en todo el país, ya hay lectores que consumen y echan a andar la industria editorial. El nivel intelectual se va haciendo óptimo y complejo. Basta citar algunas figuras referenciales en suma, como Clarice Lispector (1926-1977), Guimarães Rosa (1908-1967), Rubem Fonseca (1925), Moacyr Scliar (1937), Nélide Piñón (1937).

Jorge Amado es una figura que destaca dentro de este marco brasileño, se desarrolló con esas condiciones propicias y su obra fue bien difundida; ha dado a conocer al mundo a su amada y apreciada ciudad, a su cautivador pueblo bahiano, ha contribuido a la identidad mestiza de la nación. Ese es el marco general, empero es necesario ir a un primer plano que se desarrolló en la zona nordeste del Brasil.

2. Literatura nordestina

Es necesario partir de la siguiente aclaración en este apartado. No se debe confundir la literatura del nordeste brasileño con la regionalista.⁹

⁸ La pléyade de artistas que participaron (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Anitta Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Heitor Vila-lobos). Fundamentaron su propuesta en la libertad de creación y experimentación sin respetar ningún canon académico. Uno de los objetivos primordiales era la búsqueda de una expresión verdaderamente nacional en los diversos campos artísticos, que se manifestara a través del lenguaje en el caso de los escritores. Se intentaba resaltar las peculiaridades físicas y folklóricas del Brasil sin prejuicios.

⁹ Esta última se desarrolló por vez primera en el periodo de 1890-1920, su medio de expresión fueron primordialmente cuentos con una estética realista o naturalista, acaso superficial y liviana, que era primordialmente pintoresca. Algunos exponentes de este tipo de literatura son el autor de los cuentos gauchescos, Simões Lopes Neto (1865-1916), el poeta nacido en Ouro Preto, Bernardo Guimarães (1825-1884) y Joao Franklin da Silveira Távora (1842-1888).

La literatura nordestina surgió posteriormente, influida por el Modernismo y por las tradiciones locales pero con otro tratamiento, se podría denominar como un neo-regionalismo. El movimiento literario del nordeste constituye una búsqueda de una identidad muy propia, de una autodefinición y de una conciencia que se inició con la referencia estética y paradigmática del cearense José de Alencar, autor de *O Guarani* (1857). La identidad y nacionalidad brasileña se tenía que fundamentar en lo popular, en el paisaje, en el lenguaje totalmente brasileño como propusieron los modernistas.

Los escritores que trazaron con mayor profundidad este movimiento fueron Coelho Neto (1864-1934), Lima Barreto (1881-1922), Graça Aranha (1868-1931), quien también participó en la Semana y el gran Euclides da Cunha (1868-1909) con su trascendental obra *Os sertões* de 1902.

El movimiento tuvo antecedentes como el manifiesto Regionalista do Nordeste de 1926, que tuvo su sede en la ciudad de Recife. El propósito general de éste era desarrollar el sentimiento de unidad en la región. Desafortunadamente el movimiento era excluyente en ciertos puntos y no aceptaba otras manifestaciones que no fueran propias; aunque en general, contenía algunos aciertos, como los siguientes propuestos por el ideólogo del movimiento Gilberto Freyre (1900-1987):

IX. Defesa de valores plebeus e não apenas dos elegantes e eruditos.

XIX. Regionalismo e populismo.

XX. A civilização regional do Nordeste como expressão de uma harmonia de valores.

XXI. Onde estão os poetas, os romancistas, os contistas? Onde estão os pintores, os fotógrafos, os compositores?¹⁰

La literatura nordestina está compuesta además de los autores ya citados, por otros grandes nombres de la literatura brasileña como el cada vez más apreciado Graciliano Ramos (1892-1953), el autor del ciclo de caña de azúcar, José Lins do Rêgo (1901-1957), el poeta y diplomático João Cabral de Melo Neto (1920-1999), el autor del *O*

¹⁰ Gilberto Mendoza, *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, p. 285

“IX. Defensa de valores plebeyos y no apenas de los elegantes y eruditos.

XIX. Regionalismo y populismo.

XX. La civilización regional del Noreste como expresión de una armonía de valores.

XXI. ¿Dónde están los poetas, los novelistas, los cuentistas? ¿Dónde están los pintores, los fotógrafos, los compositores?”

Además de dicho manifiesto, se organizaron conferencias, exposiciones y visitas de arte, también se propuso la creación de una revista de alta cultura y la realización anual de un congreso de letras.

Sorrizo do Lagarto, João Ubaldo Ribeiro (1941) y los tres personajes a quien dedicó Amado la novela que atañe a este trabajo, la escritora cearense, Rachel de Queiroz¹¹, el narrador Erico Verissimo¹² y Álvaro Moreira¹³.

Uno de los grandes temas literarios de esta región es el espacio físico, fundamentalmente el sertón, que contiene la sustancia, la materia prima de recreación que es la miseria de estas tierras agrestes, las injusticias que se padecieron en las emigraciones a principios de siglo. Un ejemplo significativo es el del cineasta Glauber Rocha que compuso su “estética del hambre” basándose en las condiciones que padecían los habitantes de estas tierras. Graciliano Ramos recreó su obra *Vidas secas* sobre este tema -Nelson Pereira dos Santos realizó una magnífica adaptación al celuloide de esta obra.

Un atributo a resaltar de esta zona¹⁴, es que posee el don de conservar el imaginario popular que se contiene en la tradición oral. Uno de los grandes temas de esta corriente literaria es el mestizaje, por ello su literatura es de tipo popular y pagana; primordialmente de la cultura de los negros y los mulatos, de los indígenas y la gran mezcla de estas razas y culturas que son fuente de inspiración en las obras. Las piezas literarias buscaban una función utilitaria, ya que además de ser ficción es también parte de recreación de una realidad concreta, es instrumento de investigación humana y social. En esas manifestaciones se alberga el gran tesoro del Brasil que es su diversidad cultural, las mezcla de razas, costumbres y creencias.

¹¹ Novelista y cronista, Rachel de Queiroz nació en Fortaleza, estado de Ceará, Brasil, el 17 de noviembre de 1910. Sus novelas tienen una fuerte crítica social, fue considerada subversiva por el *Estado Novo* y sus libros fueron quemados, junto a los de José Lins do Rego, Graciliano Ramos y el mismo Jorge Amado en Salvador, Bahía. Entre sus diversos logros, la Academia Brasileña de Letras, le otorgó el premio Machado de Assis en 1957. En 1970 fue nombrada la primera mujer académica del Brasil, siete años después fue electa para formar parte de la Academia. Falleció en 2003.

¹² Erico Lopes Verissimo nació en Cruz Alta, Río Grande do Sul, el 17 de diciembre de 1905. Fue un hombre de letras en toda la amplitud de la palabra, traductor, investigador, creador. Es autor de la profunda trilogía *O tempo e o vento*. También publicó *México* en 1957, obra que narra las impresiones que vivió en nuestro país. Falleció súbitamente en 1975.

¹³ Poeta, cronista y periodista, Álvaro Moreira nació en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, el 23 de noviembre de 1888. También perteneció a la Academia, trabajó básicamente en el mundo de la dramaturgia y una de sus meritos fue que creó un considerable número compañías, falleció en 1964.

¹⁴ El nordeste brasileño es la región que está compuesta por más estados en el Brasil; Alagoas, Bahía, Ceará, Maranhão, Paraíba, Piauí, Pernambuco, Rio Grande do Norte y Sergipe.

Concluyo este apartado refiriéndome a la anécdota de la historia que conlleva el sincretismo religioso y la cultura general de Salvador Bahía.¹⁵ *Mar morto* está dividida en tres partes; en la primera de ellas se plantea el origen de los personajes principales, la segunda responde al desarrollo de la trama y la tercera es de conclusión.¹⁶

La historia se inicia en una temporalidad que representa el presente inmediato; una tempestad que trae la ruptura de la cotidianidad y una mujer pierde a su esposo e hijo, esa es la historia que se repite y que en algún momento tocará el turno a las que no fueron violentadas por la fatalidad. Judith que padece esa situación, recibe las condolencias y los demás comparten su dolor, saben que son hijos, o dado en momento, huérfanos de esa realidad.

Después de este inicio se desenvuelve una analepsis en que se narra la historia de Guma, quien es el hilo conductor de esta novela. Guma es uno de los elegidos y protegidos de Iemanjá por ser un nítido hijo del mar, valiente, decidido y agradable. Gumersindo tiene amoríos con la legendaria Rosa Palmeirão, mas él se percató que ella ya es vieja para concretar su amor y pide a Janaína en una liturgia de candomblé que le mande a la mujer de su vida, en ese ritual conoce a Livia, su futura esposa.¹⁷

Guma y Livia ya casados, por el sincretismo religioso de la iglesia católica y el candomblé, sufren un sin fin de contratiempos y penurias muy propias de la clase desfavorecida a la que pertenecen, como cuando pierde su embarcación, “El Valiente”, en un temporal.

¹⁵ Una obra referencial sobre cultura bahiana escrita por Amado, es el libro publicado en 1945, *Bahía, de Todos los Santos, guía de calles y misterios*.

En dicha guía turística novelada, la percepción y visión del mundo bahiano manifestada es de alegría y sin tantos prejuicios. El sentir que se manifiesta es que: con sus innumerables fiestas el pueblo bahiano afronta sus miserias, con música, danza y canto, desatando y complaciendo los sentidos del cuerpo y de esa manera, como en el carnaval, se olvidan momentáneamente de sus penas, ese es el ciclo constante de no detenerse a lamentarse sino olvidarse del dolor espiritual para vivir sintiendo los placeres de la vida.

¹⁶ Composición muy semejante a las obras musicales que provienen de la tradición oral, en este caso es similar a la samba enredo que consta de una tríada de elementos.

¹⁷ A lo largo de la narración principal se insertan un considerable número de historias que amplían el mundo literario de esta obra, y que tienen como cariz la orfandad, entre ellas la de Chico tristeza, Traira y sus tres hijas, Juan pequeño, la leyenda de Besouro, el inconsumado romance entre la maestra Dulce y el doctor Rodrigo o una recreación sobre la vida infantil de Guma que es un esbozo de los *Capitães da areia*, etcétera.

El punto de desenlace en la historia es que Guma se ve obligado a trabajar en su nueva embarcación “El paquete volador” que está pagando con dificultad; su hijo ya ha nacido y las necesidades de su matrimonio lo obligan a buscar ingresos de donde sea; por lo que se ve en la necesidad de laborar como traficante. En uno de tantos viajes ilegales, en una terrible tempestad, al salvar al hijo de su patrón -quien se encontraba como simple espectador de tan “interesante forma de vida”-, Guma muere de forma heroica -piensa que es su hijo al que está salvando. Hasta esa instancia toda la narración es planteada de forma simple y sencilla, en la parte final de la obra el narrador plantea una solución propositiva para esta historia que se repite interminablemente.

Aunque en apariencia esta novela se presenta como una obra simple, en el análisis serio y profundo resulta que no es así; contiene una profundidad que se manifiesta en otros planos. Tiene como referencia de composición diversas tradiciones literarias de índole popular, posee como causalidad literaria principalmente tres corrientes estéticas, el Realismo, Naturalismo y como eje el sentir romántico, y el mayor atributo es la sustancia, la transculturación del mestizaje, del sincretismo. El mensaje, ese veneno positivo que se presenta en el último capítulo es propositivo, “saludable”. Amado muestra cierta “verdad” de forma vedada: es preciso correr ese velo de la apariencia para llegar a lo esencial, y al respecto cada quien posee su concepción. Cierro con la siguiente frase de Milan Kundera: “El novelista no es un historiador ni un profeta: es un explorador de la existencia.”

CAPÍTULO I

Personajes tradicionales

Si para los marineros la tempestad es la falsa noche y ésta trae consigo el tiempo que es ineludible: el encuentro natural pero indeseable de la muerte, la disyuntiva es cómo soportar o afrontar dicha situación. Este asunto expresa los valores e ideologías que configuran la obra. De este punto de partida, de esa encrucijada universal parte la trama general de la novela *Mar morto* (1936) de Jorge Amado, aunque tratada con las particularidades del sincretismo popular de la cultura bahiana.

La intención, el mensaje que conlleva la temática consiste en salir de la aporía que encierra la tradición milenaria y universal de la vida en los muelles: la ruptura que trae la finitud y deja tras de sí la orfandad, no sólo materna o paterna sino social. Es significativo que el sustituto particular propuesto por Amado dentro de la temática de la novela sea la diosa Iemanjá del sincretismo bahiano del candomblé y que Livia, complementada por Rosa Palmeirão, sea ese paradigma femenino de confrontación ante esa encrucijada.

La tradición popular invoca a sus dioses paganos (aunque en realidad son los dioses quienes invocan) mediante la palabra para aprehender y comprender: nombrar es poseer; conocer e interpretar es asirse, pertenecer y buscar el fin más alto. Para iniciar con el fluir que llevará la progresión de este trabajo es prudente partir con el preludeo con que se inicia la obra, escuchar la voz popular, el escenario y la temática que la enmarcan.

1. El pueblo de Iemanjá tiene mucho que contar

Vinde ouvir essas histórias e essas canções. Vinde ouvir a história de Guma e de Lívia que é a história da vida e do amor no mar. E se ela não vos parecer bela a culpa não é dos homens rudes que narram. É que ouviste da boca de um homem da terra, e, dificilmente, um homem da terra entende o coração dos marinheiros. Mesmo quando esse homem ama essas histórias e essas canções e vai às festas de dona Janaína, mesmo assim ele não conhece todos os segredos do mar. Pois o mar é mistério que nem os velhos marinheiros entendem.¹

Así inicia *Mar morto*, conmoviendo los ánimos del lector, con la nítida intención de crear un vínculo comunicativo; como se podrá notar el mayor atributo de esta obra es la oralidad, la recreación popular y pagana de esta historia común que se reitera en los muelles de la ribera bahiana (relato de agregación que propone una comunicación integral y bitransitiva). Cuando Amado escribió esta novela ya tenía en su haber cuatro obras previas que configuraban su postura estética inicial. Estas novelas han sido denominadas temáticamente, por Eduardo Assis Duarte y Antonio Candido, como proletarias y son las siguientes: *O país do carnaval* (1931), *Cacau* (1933), *Suor* (1934) y *Jubiabá* (1935).

La introducción o exordio del narrador (que se muestra líneas arriba) cumple una función que es nítida. Esta obra fue elaborada a partir de elementos propios de la tradición oral, en la cultura popular. En este caso la trama se basa en testimonios que el narrador aprehende de una realidad para representarla y transfigurarla en esta novela,² editada en 1936, y perteneciente al ciclo denominado “la vida en el muelle”, que junto a otras dos, la anteriormente citada, *Jubiabá* y *Los capitanes de la arena* (1939), conforman como escenario general la vida que se desenvuelve en la ribera y los muelles de aquella ciudad del norte de Brasil. En ella se plasma la vida alegre y mísera del muelle Gamboa de Cima, de la existencia al límite que experimentan los canoeros y los

¹ Jorge Amado, *Mar morto*, São Paulo, Record, 1981. Las páginas que se indiquen más adelante remitirán a esta edición. Las traducciones de las citas son mías, ya que la traducción al español más accesible (*Mar muerto*, Basilio Losada, 1991) desfigura lamentablemente el texto.

“Ven a escuchar estas historias y estas canciones. Ven a oír la historia de Guma y Lívia, que es la historia de la vida y del amor en el mar. Y si no les parece hermosa, la culpa no es de los hombres rudos que la cuentan. Es que la escuchas por boca de un hombre de tierra, y dificilmente un hombre de tierra entiende del corazón de la gente de mar. Aunque este hombre ame esas historias y esas canciones y vaya a las fiestas de Janaína, aún así no conoce todos los secretos del mar. Porque el mar es tan misterioso que ni los viejos marineros lo entienden.”

² *Mar muerto* es referencial en la narrativa amadiana porque fue la primera en ser reconocida por la crítica; un año después de su publicación fue galardonada con el premio Graça Aranha.

patrones de las embarcaciones; del misterio que encierra la vida en esa región portuaria, en la dialéctica del amor y la muerte, del placer y el dolor.

Amado recrea su ficción, para dar testimonio, expresar o simplemente reproducir la realidad; como lo hicieron José de Alencar, Domingos Olimpo, Olavo Bilac o el mismo Mário de Andrade, nos informa el autor de *Parceiros do rio bonito*, “tornarse legible por el conformismo a los patrones corrientes”. Con ese toque de amaneramiento y sensiblería, aunque logrando el propósito de sistema comunicativo preciso.

El público da sentido y realidad a la obra, y sin él el autor no se realiza, pues él es de cierto modo el espejo que refleja su imagen en cuanto creador [...]. De este modo, el público es factor de ligación entre el autor y su propia obra.³

La obra amadiana es traslúcida y no erudita; por lo tanto la intención es una transmisión inmediata con el lector, el propio autor reconoció que él nunca llegó a tener el talento literario en cuanto a estilística y profundidad de autores de la talla del autor de *Grande Sertão: Veredas*, Guimarães Rosa (1908-1967) o de su buen amigo, el alagoano, autor de *Vidas Secas*, Graciliano Ramos (1892-1953). Al respecto, en la introducción a la novela biográfica sobre la vida del político Luís Carlos Prestes (1898-1990), Amado confiesa: “...sei que nunca tomei da minha pena senão para tratar assuntos que amo, que nunca minha voz se dirigiu senão ao povo e que nunca foi beber de outra fonte que a da sabedoria popular.”⁴ Ese es el punto medular en la recreación de este narrador bahiano. La transfiguración del pueblo pagano de la capa social más baja de Bahía; con aditamentos sincréticos y populares que enriquecen la narración. Puntualizando, la obra amadiana, en las obras referenciales, es ingente y cautivadora en sí misma, por el hecho significativo de que su materia prima de recreación literaria es un referente real y concreto: “Bahía de Todos los Santos”. Espacio mágico de un gran y diverso folclore, que es una verdadera ensoñación. Mas no todo es belleza en este lugar, hay también miseria humana, “Bahía es así, mezcla de belleza y de sufrimiento, de satisfacción y de hambre, de risas alegres y lágrimas dolientes”.⁵ Como la vida, esta ciudad del nordeste brasileño es una paradoja, es armonía de los contrarios, es fiesta y es también funeral. Al tener un referente real, la literatura amadiana se acerca a la de tipo periodístico, es

³ Antonio Candido, *Literatura y sociedad*, p. 66.

⁴ Jorge Amado *O cavaleiro da esperança*, *op. cit.* Traducción libre. p. 18.

“...sé que nunca tomé de mi pluma sino para tratar asuntos que amo, que nunca mi voz se dirigió sino al pueblo y que nunca fui a beber de otra fuente que de la sabiduría popular.”

⁵ Jorge Amado, *Bahía de Todos los Santos*, p. 10.

ficción apegada a la crónica, encaminada hacia un “realismo bruto” como mencionó Alfredo Bosi,⁶ un discurso sazonado con una cautivadora narración-documento, encaminada a mostrar ese mestizaje y diversidad que se desenvuelve en esa parcela brasileña, sobretodo la que proviene de la raíz africana.

Como dato antropológico, Darcy Ribeiro ha comentado que Jorge Amado es didácticamente referencial para la literatura brasileña por diversas razones, entre ellas que: “Ensinou gerações de brasileiros e brasileiras que transar com preto é bom; que o socialismo é a única forma de ser digno e que os comunistas vivem existências heróicas de combatentes sociáis.”⁷

La virtud literaria de Amado es que fue un minucioso observador que se atrevió a escuchar y vivir las historias que gozaban o padecían los habitantes de la zona marginal de la ciudad. Transcribió, retocó, traspuso cierta realidad para evidenciar los atributos y penurias que le interesó mostrar. En esa función social de desempeñar un papel de juglar más que de un literato; de poseer la conciencia de esa identidad naciente que precisaba reconocerse y que su cimiento es la riqueza del mestizaje en el Brasil. Se añade otro elemento en la obra amadiana: tomar filiación no sólo política sino social; al ser parte, convidar y ganar la benevolencia de los lectores; y al recrear cierta “realidad” mediante un sistema literario de agregación.

1.1 El espacio: materia de recreación

La dialéctica espacial de esta novela es por una parte el mar abierto, el simbolismo que representa: lo desconocido, el origen de la vida, la distancia, la inmensidad, la idea de redención o integración, la sensación de libertad latente, etcétera; el complemento de ese espacio abierto es el encuentro con lo limitado, la mezcla con la madre tierra, la vida en el estuario, la ribera, los muelles. Con la idea de que en la tierra se desarrollará lo propiamente humano, los contrastes negativos: la injusticia o la miseria que se evidencia

⁶ *Historia concisa de la Literatura brasileña*, capítulo VIII, “Tendencias contemporáneas” apartado dedicado a comentar de forma nimia la obra de diversos escritores, entre ellos a Jorge Amado.

⁷ *Cadernos de literatura brasileira: Jorge Amado, op. cit.* Traducción libre. p. 27.

“Enseñó a generaciones de brasileños y brasileñas que coger con negros es bueno; que el socialismo es la única forma de ser digno y que los comunistas viven existencias heroicas de combatientes sociales.”

en esta obra.⁸ El gran actor de este espacio es el pueblo marginal, los desfavorecidos que aparentemente se presentan como predeterminados por esas cadenas de imposibilidad y una alternativa de redención es ofrendar la vida en mar abierto. Ésa es la dicotomía espacial general; la tierra como la pesadez humana y el mar abierto como posibilidad de libertad del espíritu. Con esa panorámica espacial, Amado transfigura todo el candor de ese pueblo; el narrador logra el artificio de hacer sentir al lector que todo aquello es tangible. Su obra es de una mezcla de diversas disciplinas: es el folclore en sí, la cultura pagana, el arte con minúsculas y, como eje rector la orfandad que dará sentidos polisémicos.

Ya en planos particulares, también se representa la ciudad, las calles que son como un laberinto en el que se pierde el lector, el elevador Carlos Lacerda que comunica y mezcla los diversos niveles de estratificación social:

A luz do elevador subia e descia, era um brinquedo gigantesco [...] Lá havia mulheres lindas, coisas diferentes, cinema e teatro, botequins e muita gente. [...] No mar tudo era mistério como a luz das estrelas (p. 45).⁹

El escenario que prevalece en primer plano es la hermosa ribera con sus telúricos personajes y que posee como referente al horizonte la hermosa isla de Itaparica.

Aunque hay que tomar en cuenta que la mayor riqueza literaria no es sólo el referente fáctico de composición, sino el tratamiento que se da en la recreación ficticia de ese espacio, pleno de vida. Una recreación que se elabora a través de la imaginación y que también se apoya en la memoria testimonial, histórica. Esta novela es una composición ecléctica, con diversas posturas estéticas. Hay momentos en que prevalece el discurso descriptivo, en otros casos el discurso narrativo es naturalista o realista para evidenciar ciertos males dentro de la sociedad; en muchos casos es poético y erótico sin eufemismos.

Empero, con el ahínco de una perspectiva naturalista, es decir, una captación de lo real desde una postura social y funcional que coadyuve al devenir positivo de la sociedad. Jorge Amado creía que “el pueblo” es redención, que es una fuerza

⁸ Jean Chavalier, *Diccionario de símbolos*.

“La perversión se encuentra igualmente representada por el agua mezclada con la tierra (deseo terreno), o estancada, que ha perdido su propiedad purificadora: el fango, el lodo” (p. 59).

⁹ “La luz del elevador subía y bajaba como un juguete gigantesco [...] Allí había lindas mujeres, cosas distintas, cines, teatros, bares y mucha gente. [...] En el mar todo era misterio como la luz de las estrellas.”

transformadora del campo social y del campo artístico. Como sucedió en el realismo socialista de los grandes escritores soviéticos, entre ellos baste citar a Isaac Babel (1894-1941) o Máximo Gorki (1868-1936). Esa literatura utilitaria, que ya había sobrepasado la reflexión filosófica; al dar a la ficción la categoría de ser un instrumento de descubrimiento e interpretación de una realidad que buscaba transformar la sociedad. En esta novela, mediante el arbitrio transfigurador que brinda la literatura, se plantea, entre diversos puntos, cómo erradicar la desigualdad social, cómo disminuir la prostitución o fundamentalmente cómo afrontar la orfandad, tanto física como social, y, al respecto, Amado brinda una perspectiva de interpretación con esta obra.

Dentro de esta mezcla de posturas estéticas, el autor siguió la causalidad literaria del profesor, ingeniero, sociólogo Euclides da Cunha (1866-1909), del autor de *Triste fin de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto (1881-1922), y en general de los narradores regionalistas que buscaban expresarse en un lenguaje popular y coloquial, como había indicado y propuesto, el autor de obras representativas como *Iracema* (1865) o *Señora* (1875), José Martiniano de Alencar (1829-1877).

1.2 Temática

En esa particularidad iberoamericana, en este caso brasileña, que buscaba romper con la paternidad ibérica y encontrar su propia expresión, se desenvuelve uno de los más bellos apartados de esta obra, el dedicado a la fiesta y al mito que encierra las festividades de la diosa Iemanjá o Janaína, deidad del agua, la de los cinco nombres del candomblé afro-brasileño.¹⁰

En el sincretismo bahiano se festeja a Iemanjá con una procesión el dos de febrero en la tradición peninsular o el veinte de octubre en la tradición de origen africano. Acontecimiento relevante para los bahianos ya que la virgen de las candelas simboliza la luz de la vida y que al extinguirse, ésta se acaba. En contrapunto y complementando, en el sistema de creencias de origen africano, se contiene el siguiente simbolismo: ella

¹⁰ Sistema de creencias que se manifiesta de diversas formas y maneras a lo largo y ancho del Brasil, que es una religión complicada, y que no atañe a esta tesis profundizar en el tema, aunque, es necesario mostrar algunas consideraciones que en el último capítulo de este trabajo se puntualizarán.

al ser patrona del agua, representa esa tradición hierática de culto al vital líquido como inicio de toda forma de vida.

En la tradición oral del grupo tribal africano nagô se cree que los hijos de Janaína han sido expulsados de su reino marítimo; que se encuentran exiliados en tierra o en el mejor de los casos náufragos de ese reino, el mito dice que pocos serán los elegidos para retornar al reino de Iemanjá, sólo los valientes que salven a otros en mar abierto tendrán el privilegio de ser hijos y amantes de la diosa. “En muchos mitos de la creación del mundo, el agua primigenia es la fuente de toda la vida que se eleva desde ella, pero al mismo tiempo también es un elemento de disolución y de ahogamiento.”¹¹

¹¹ Hans Biermann, *Diccionario de símbolos*, p. 19.

2. Guma y Livia, la dialéctica realista-romántica

Si la percepción es guiada por la encrucijada y la felicidad y su contraparte no existe; es prudente iniciar este apartado con esa tónica que prevalece en esta pareja. Para dicho fin es preciso plantear dos cuestiones: exponer al menos una opinión que la crítica literaria ha expuesto sobre la carencia estilística en la composición de los personajes amadianos; y con base en qué conceptos críticos de análisis será abordado el concepto de personaje literario¹² en la presente tesis.

De entre los diversos críticos que no han valorizado o estudiado a profundidad los personajes de Jorge Amado, me llama bastante la atención la postura de Tânia Pellegrini expuesta en su ensayo sobre la obra “O sumiço da Santa”:

[...] no hay lugar para personajes individualizados, sino apenas para caricaturas, máscaras de papel: la bruja malvada, la huerfanita oprimida, el marido resignado, el cura progresista, la joven liberada, la “*socialite*” depravada, el prelado erudito, etcétera. Son tipos que se repiten en este texto y a lo largo de la obra amadiana.¹³

Tânia Pellegrini es aguda y fundamenta los comentarios de este ensayo, pero me parece excesiva la determinación al respecto. Jorge Amado sí recreó ese tipo de personajes hacia el final de su recreación literaria, como señala Pellegrini, con ciertos estereotipos basados en temas que se repetían, empero, en esta novela los personajes de Rosa Palmeirão y la diosa del mar Iemanjá en simbiosis con Livia sobrepasan esta valoración.

En lo referente a los conceptos críticos sobre la clasificación de los tipos de personajes, me apoyaré principalmente en el ensayo “A personagem do Romance” de

¹² Definir el concepto de personaje literario es arduo, ya que no existe una tipología definitiva en la crítica literaria: se han presentado diversas aproximaciones al respecto, pero cada una de ellas con su método y criterios propios. Entre otras consideraciones me interesa destacar las siguientes: El personaje de ficción es una composición que está fraguada en el verbo, en el uso apropiado de las palabras, en un lienzo lingüístico, en el artificio literario. Nombrar es poseer, nos enseñó Juan Ramón Jiménez. Al usar la imaginación y recrear personajes en situación, se recrean nuevos mundos subjetivos, un fenómeno pluriestilístico y plurivocal, como bien precisó Bajtin. En términos de semiología el personaje es un signo que no es exclusivamente literario ni antropomorfo y que no está ligado a ningún sistema semiótico determinado. Philippe Hamon en su obra *Por un estatus semiológico del personaje*, ha deducido lo siguiente: “El personaje puede definirse, en una primera aproximación, como una especie de morfema doblemente articulado, un morfema migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (cierto número de marcas) que remite a un *significado discontinuo* (el “sentido” o el “valor” del personaje); el personaje será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanzas, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el pleno del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo)” (p. 124).

¹³ Tânia Pellegrini, *La imagen y la letra*, p. 135.

Antonio Candido, que aparece en *A personagem de ficção*, por ser un texto paradigmático dentro de la crítica literaria brasileña. Al respecto, Candido sigue como referencia algunas clasificaciones anteriores como la de Forster y otros críticos, como Jhonson, Fielding y Richardson. Pero su estratificación de personajes de novela se apoya más en François Mauriac, quien mencionó que de la memoria del autor se extraen los elementos de la invención. Mauriac propuso la siguiente clasificación de tres tipos de composiciones que no parecen suficientes: uno, disfraz leve del novelista; dos, copia fiel de personas reales y; tercero, inventadas a partir de una realidad.

Los personajes pueden llegar a ser una transposición fiel de modelos o una invención totalmente emanada de la imaginación. A partir de esa disyuntiva propuesta por Mauriac, Antonio Candido propone un esquema que consta de siete tipos de personajes, sólo citaré una síntesis de las cuatro primeras consideraciones que son acordes a los paradigmas utilizados en los caracteres de los personajes de esta novela.

- Personagens transportadas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, -seja interior, seja exterior.
- Personagens transportadas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, - por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha.
- Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo.
- Personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização.¹⁴

Como ha quedado aclarado en el exordio con que se inicia esta novela, Jorge Amado no recrea a los personajes de *Mar muerto* íntegramente de su inventiva. Siempre en la composición de éstos transpone elementos que ha tomado de cierta realidad fáctica y que ha adaptado a las necesidades de la trama. Amado aprovecha la relación autor-lector, que en la literatura identifica al lector con el personaje o con el autor, y que

¹⁴ Antonio Candido, *A personagem de ficção*, pp.71-73. (La siguiente traducción fue elaborada por el doctor Jorge Ruedas de la Serna.)

- Personajes transpuestos con relativa fidelidad de modelos dados al novelista por experiencia directa, sea interior, sea exterior.
- Personajes transpuestos de modelos anteriores, que el escritor reconstruye indirectamente, por documentación o testimonio, sobre los cuales la imaginación trabaja.
- Personajes contruidos a partir de un modelo real, conocido por el escritor, que sirve de eje, o punto de partida. El trabajo creador desfigura el modelo.
- Personajes contruidos en torno a un modelo, directo o indirectamente conocido, pero que apenas es un pretexto básico, un estimulante para el trabajo de caracterización.

implica la entrada a otro mundo que es subliminado. Este es el acierto determinante en la novelística amadiana: el narrador bahiano gustaba de trasponer al pueblo bahiano como personaje para ganarlo como lector.

Como he mencionado, el tipo de composición oscila entre los primeros cuatro puntos. En ocasiones la voz narrativa construye con relativa fidelidad, como es el caso de Rita, el viejo Francisco o la legendaria Rosa Palmeirão. Aunque Amado, parte casi siempre, de un modelo real, que ha aprehendido de testimonios o documentación y distorsiona los caracteres para dar una nueva significación a los entes de ficción, ese trabajo de invención que es nítido en Guma y Lívia. En ciertas ocasiones, también transpone al construir a sus personajes, tomando un modelo real, que desfigura el modelo en el trabajo de construcción (Rufino, Esmeralda); o un modelo como pretexto de caracterización, como es el caso de la deidad Iemanjá. En otras obras significativas del narrador bahiano recrea personajes, desde un modelo real complementado por otros secundarios, en una mezcla de perspectivas, como sucede con los personajes principales en *Tienda de los milagros* (1969) o *ABC de Castro Alves* (1941).

2.1 La dualidad como integración

En *Mar morto* en una primera instancia es Guma el personaje protagónico. Él es un héroe prototípico, de estilo romántico, que no llega a ser complejo aunque tampoco es simple, es complementado en sus caracteres por su esposa Lívia, el devenir de cada uno de ellos no se entiende o completa sin el del otro, en realidad son uno. Gumersindo, nombre completo de Guma, es compuesto en sus caracteres físicos como un sujeto mulato, producto del mestizaje de una madre blanca y un padre negro: ella una mujer de ciudad que termina como meretriz infeliz y él un hombre de puerto, valiente y mujeriego que muere prematuramente en mar abierto al salvar la vida a su hermano Francisco en la festividad de san Juan. Lívia es ajena a la vida en los muelles, siempre permaneció en la parte alta de la ciudad, con sus tíos, comerciantes de profesión. Guma y Lívia reiteran a grandes rasgos ese símbolo de repetición: la orfandad.¹⁵

¹⁵ Guma en determinados momentos de la historia llega a poseer la opción de cambiar su devenir, como embarcarse en un trasatlántico y conocer los misterios del mar en otras partes del orbe pero decide seguir

Lívia y Guma como signo de unión, conllevan una dialéctica realista-romántica que los determina. Iniciaré con la percepción romántica, ya que es la estética que predomina; al respecto intentaré el acercamiento desde dos posturas. La primera de ellas es apegada a lo propuesto por Isaiah Berlin en su fundamental obra *Las raíces del romanticismo*. Siguiendo la concepción de este crítico, no definiré o generalizaré el concepto de este movimiento literario que aún se encuentra vivo.

Dentro de todas las consideraciones para aproximarse al sentir romántico desde la perspectiva del autor de *Cuatro ensayos sobre la libertad*, mencionaré algunas cuestiones que son acordes a esta novela, entre ellas las siguientes: luchar por lo que se cree; la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior; el sentimiento sobre la razón; la audacia sobre la mesura; la rebeldía sobre el sometimiento; el valor de las minorías en contra de las mayorías. Guma representa estas posturas, él cree en Janaína y que su fin será viajar a su reino, la plenitud de los marineros es esa comunión. El espíritu romántico en las manifestaciones literarias buscaba con tesón la interioridad, “La gente admiraba la franqueza, la sinceridad, la pureza del alma, la habilidad y disponibilidad por dedicarse a un ideal, sin importar cuál fuera éste.”¹⁶

En *Mar morto* la dialéctica romántica es vivir con pasión y determinación aunque los ideales impliquen el martirio o, en este caso, la muerte del protagonista. No importa el conocimiento, la ciencia o vivir por ganarse un lugar dentro de la sociedad, en ese sentido tanto Guma como Lívia lo logran.

Por isso o amava todas as vezes como se fosse a última. Noites de tempestades, noites feitas para a morte, para eles eram noites de amor. Noites em que os gemidos atravessavam o mar oceano, eram gritos de desafio (p. 217).¹⁷

Su amor sobrepasa toda condición, ya sea social o ideológica, y estos sentimientos sean o no manifestados explícitamente, recrean la danza de la muerte, lo primitivo, la juventud, la carencia de instrucción, lo instintivo, lo puro y natural, elementos que se evidencian de forma general en esta novela.

su destino y casarse con Lívia que será viuda, en algún momento de la vida, y tendrá que sobreponerse a esta condición, sin tener que vejarse o prostituirse ante la sociedad.

¹⁶ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, p. 28.

¹⁷ “Por eso lo amaba todas las veces como si fuera la última. Noches de tempestades, noches hechas para la muerte, para ellos eran noches de amor. Noches en que los gemidos atravesaban el mar océano, como gritos de desafío.”

Es lo extraño, lo exótico, lo grotesco, lo misterioso y sobrenatural, es ruinas, claro de luna, castillos encantados [...] lo inexpresable. También es lo familiar, el sentido de pertenencia a una única tradición, el gozo por el aspecto alegre de la naturaleza cotidiana, por los paisajes y sonidos costumbristas de un pueblo rural simple y satisfecho, por la sana y feliz sabiduría de aquellos hijos de la tierra de mejillas rosadas.¹⁸

Complementando, el Romanticismo surge y se posiciona de los preceptos neoclásicos para abolirlos y dar una nueva percepción de la realidad. En esas ruinas, el nuevo sentir construye sus cimientos. Es un espacio y un discurso alterno en realidad: la postura romántica se sustenta en la paradoja y en la contradicción, en lo feo y lo grotesco en contraposición a lo bello y formal. Lo romántico se reafirma en esa querrela contra lo preestablecido; intenta acabar con lo convencional, contra la “verdad absoluta”. La muerte no es fin, sino el mensaje implícito de *Mar morto*. Esa es la esencia mostrada en esta novela, es probable que Amado haya conocido el *Prefacio* al *Cromwell* de Víctor Hugo, teórico del movimiento y lo haya complementado con la mitología del sincretismo afro-brasileño, para recrear el sentido propuesto en esta narración.

La novela propone abolir esa concepción trágica de la vida. Propone cimentar una nueva actitud ante la vida, una nueva mitología que se levante en las ruinas de lo establecido.¹⁹

Recapitulo: Guma es al mismo tiempo Livia; están ligados, ambos son en realidad uno: “carne de mi carne”. La dialéctica realista-romántica se desenvuelve en ambos. Ya mencioné algunas características románticas, en cuanto a las de tipo realista, el autor ha mencionado que es una historia “real” recreada. Puntualizaré algunos aspectos: la idea primordial es que están predestinados, su “realidad” es que ambos son huérfanos; ella de la parte alta de la ciudad, vive con sus tíos que son comerciantes y aspiran a que ella forme su familia con un hombre pudiente -afán de ascenso social muy propio del la literatura realista-. Ambos anteponen su amor a esa idea establecida y la dialéctica cambia a ese sentir romántico; se conocen en ese espacio sagrado en que ella se consagra como devota de Iemanjá; concretan su amor en ese sincretismo, fundamentado en el sistema de creencias de origen africano y consumado “oficialmente” en la festividad cristiana. El destino de su relación tendrá como fin un desenlace trágico, esta postura de la vida que deciden compartir en el mar, los une por siempre; el fondo

¹⁸ Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo* p. 37.

¹⁹ En el capítulo final puntualizaré otros conceptos que precisan ser desarrollados en esa instancia. Como lo relacionado a la divinización de la mujer o el que Jorge Amado novelara en un escaño menor a la estratificación burguesa sobreponiendo al pueblo pagano con su folclore por encima de éste.

agorero que encierra la melodía de la marcha nupcial es su destino: *Es dulce morir en el mar*. “Tu será para mim a minha única esperança, entrego a você meu coração para seguir o teu destino [...] meu coração em tuas mãos sempre esteve e estará até meus últimos momentos (p. 112).”²⁰

Esta confesión la Guma por medio de un escribiente, a quien le paga por la epístola en que declara su amor, formato y concepción que es tomada de forma fiel y objetiva de la cultura bahiana de ese periodo, que se recrea, como ya se ha mencionado, en la tradición oral, como en esas canciones que cuentan el destino que les espera a los habitantes del mar:

Cada qual tem alguma coisa no fundo do mar: um filho, um irmão, um braço, um saveiro que virou [...]. Mas quem deles não sabe cantar essas canções de amor nas noites do cais? Qual deles não sabe amar com violência e doçura? Porque toda a vez que cantam e amam, bem pode ser a última (p. 19).²¹

En esa gradación de tinte realista se vislumbra un ocre tono de estética naturalista. Los personajes de esta tendencia están predeterminados por las condiciones sociales y naturales en que se desenvuelven; en este sentido el fin de Guma sería morir en el mar y el de Livia terminar como sirvienta o en el peor de los casos como prostituta, pero ambos escapan a esta perspectiva y el discurso que prevalece en ellos es romántico, ya que se fundamenta en la libertad de ideas, sentimientos y decisión.

Para comprender esta postura realista-naturalista es oportuno valerse de dos personajes que son significativos dentro de esta novela: la señorita Dulce, maestra de primaria y el doctor Rodrigo. El mérito de ellos es que no pertenecen íntegramente a esta vida de los muelles, tienen poco de pertenecer a ese mundo y por lo tanto poseen una visión que les permite discernir la miseria que envuelve a ese lugar. A partir del punto de vista de la maestra Dulce, que simboliza la esperanza de ese cambio mediante la educación, se puede precisar la infancia de Guma en particular y de los infantes del pueblo en general.

²⁰ “Serás para mí mi única esperanza y te entrego mi corazón para seguir tu destino [...] mi corazón en tus manos siempre estuvo y estará hasta mis últimos momentos”.

²¹ “Cada uno tiene algo en el fondo del mar: un hijo, un hermano, un brazo, un navío que se volteó [...]. Pero ¿Quién de ellos no sabe cantar esas canciones de amor en las noches del muelle? ¿Quién de ellos no sabe amar con violencia y dulzura? Porque cada vez que aman puede ser la última.”

O mar estava diante dela e já tragara muitos alunos seus, e tragara, também, seus sonhos de moça. O mar é belo e é terrível. O mar é livre, dizem, e livres são os que vivem nele. Mas Dulce bem sabia que não era assim, que aqueles homens, aquelas mulheres, aquelas crianças não eram livres, estavam acorrentados ao mar, estavam presos como escravos e Dulce não sabia onde estavam as cadeias que os prendiam, onde estavam os grilhões dessa escravidão (p. 43).²²

Dulce representa la fe en un cambio que se desenvuelve en las aulas, en la educación, aunque ella sabe que es tarea sumamente complicada, se ha percatado a través de los años que la mayoría de sus alumnos pertenecen a ese tipo de vida complicada y arriesgada, y que a pesar del trabajo que ha realizado ese terrible panorama parece no cambiar, aunque no desiste en la idea de que algún día todo mudará. En contra parte, el doctor Rodrigo representa la perspectiva científica: metódica y realista: él como médico que puede optar por trabajar en cualquier ciudad, decide asentarse en la bahía por la belleza que le cautiva y le inspira a escribir poesía, aunque ha comprobado que fuera de esa primera impresión, la realidad del lugar es otra, la práctica diaria en contra de los padecimientos de los habitantes del muelle lo sensibiliza:

Rodrigo quis voltar para seus versos, mas o homem que agonizava era um protesto contra a poesia descritiva do mar. E pela primeira vez Rodrigo pensou em fazer um poema que falasse no sofrimento e na miséria da vida do cais (p. 103).²³

Con las anteriores citas de los personajes ajenos a la vida del muelle es posible captar la estética realista que tanto se expresó en la literatura del nordeste o regionalista brasileña y que nos revela situaciones específicas que emanan de un referente real fáctico; la gran mayoría de los personajes que figuran en *Mar morto* son de estratificación social baja, como los del Morro do Capa Negro de la novela *Jubiabá* (1935); como la gran polifonía de voces y caracteres de dos obras que son significativas: *Suor* (1934) o *Os capitães da areia* (1937), antes de ficción, sobre todo los infantes, que no tienen derecho a la educación y para quienes la vida en la calle es la gran escuela. “Carreras que no exigían

²² “El mar estaba delante de ella y ya había tragado muchos alumnos suyos, y había tragado, también, sus sueños de muchacha. El mar es bello y es terrible. El mar es libre, dicen, y libres son los hombres que viven en él. Pero Dulce bien sabía que no era así, que aquellos hombres, aquellas mujeres, aquellos niños no eran libres, estaban atados al mar, estaban presos como esclavos y Dulce no sabía donde estaban las cadenas que los prendían, donde estaban los grilletes de esa esclavitud.”

²³ “Rodrigo quiso volver a sus versos, pero el hombre que agonizaba era una protesta contra su poesía descriptiva del mar. Y por primera vez el doctor Rodrigo se hizo el propósito de hacer algún día un poema que hablase de la miseria y el sufrimiento de la gente del muelle” (p. 130).

mucha lección: chulo, ratero, [...]. Había también otra carrera: la esclavitud de las fábricas, del campo, de los oficios proletarios.”²⁴

Guma al ser un hombre de mar, encargado de la embarcación que le heredó su tío Francisco, sabe que su vida sólo pertenece a los muelles y que emprenderá el viaje a las Tierras del Sin Fin con la patrona de los mares. En el capítulo que lleva por nombre “Lei” se puede apreciar el carácter y la ideología de este personaje, un héroe romántico nítido. La ley de los muelles manda que todo marinero posea la obligación de atender a cualquier persona que pida socorro si tiene alguna contingencia en el mar. Dicha situación ocurre en ese capítulo: “El Canavieiras”, un buque ha sido atrapado por una tempestad. Ninguno de los asistentes al “farol de las estrellas” posee el mínimo interés de poner en riesgo su vida por rescatar la embarcación; tienen muy presente la triste e injusta leyenda de Juan Pequeño. Mas Guma va por convicción: “Hoje será meu dia. Pensa isso sem medo. Chegou mais cedo do que ele esperava, mas tinha mesmo que chegar, ele não escaparia” (p. 61).²⁵ Sabe que la diosa del mar es madre y amante, que más vale morir como un valiente y viajar con ella, que ser un cobarde.

En esa instancia y en otros sortilegios más, Guma sobrevive, pero como estaba previsto, su fin llegará pronto y con su deceso Livia es quien termina llevando el peso protagónico de la obra, de un personaje simple que parece no se va a desarrollar y no causará una sorpresa al lector, pasa a ser el símbolo de un cambio de postura ante la vida, ante la terrible y fatídica orfandad. Al final de la obra el autor le da todo el significado a este personaje y ella conlleva el mensaje de la novela. Vence a la fatalidad y no se somete a su designio providencial.

Livia con su libertad de sentimientos e ideales intenta desprenderse de la mediocridad que le ha deparado su medio. Busca la singularidad que la libere, sin que este esfuerzo implique una mejor posición social o económica, sino solamente el sueño de permanecer en armonía con sus seres queridos, el de proseguir ese amor que después de la discontinuidad renace en la posibilidad de vida con el hijo de ambos, signo de continuidad y amor que otorga plenitud.

²⁴ Jorge Amado, *Jubiabá*, p. 26.

²⁵ “Hoy será mi día. Piensa esto sin miedo. Llegó más temprano de lo que esperaba, pero tenía que llegar, él no escaparía”.

El perfecto romántico es aquel que desafía al mundo y a la sociedad y triunfa sobre sus normas y designios. La racionalidad no radica ya en las leyes que gobiernan al universo, sino más bien en esa fuerza inspirada del individuo.²⁶

Negación y reconstrucción, castigo y recompensa son las principales acciones del estado romántico. Con la muerte de Gumersindo, el carácter y las acciones de Livia se muestran con estos sentimientos. Pero ella sola no podrá con ese objetivo y en esa proposición se fundamenta el mensaje de la novela. La orfandad no es sólo física y mental, también es social.

Finalizaré este apartado mencionando lo siguiente: mestizaje y no desenvolvimiento son el telón de fondo de esta obra. Situación que se debe erradicar. El tema queda abierto y más adelante lo retomaré cuando vuelva a hablar sobre Livia, en el capítulo que cierre esta tesis. La siguiente idea que cito del libro de memorias de Jorge Amado, *O menino grapiúna* (1981), redondea esa perspectiva:

Sonho com uma revolução sem ideologia, onde o destino do ser humano, seu direito a comer, a trabalhar, a amar, a viver a vida plenamente não esteja condicionado ao conceito expresso e imposto por uma ideologia seja ela qual for. Um sonho absurdo?²⁷

²⁶ Jorge Ruedas de la Serna, *La novela corta en el primer romanticismo mexicano*, p. 54.

²⁷ Jorge Amado, *O menino grapiúna*, *op. cit.* Traducción libre (p. 108).

“Sueño con una revolución sin ideología, en donde el destino del ser humano, su derecho a comer, a trabajar, a amar, a vivir la vida plenamente no esté condicionado al concepto expreso e impuesto por una ideología sea ella cual sea. ¿Un sueño absurdo?”

3. Rita: caracteres de estética naturalista

Rita es el personaje más apegado al punto cuarto propuesto por Antonio Candido en la elaboración de personajes de ficción. Es compuesta a partir de un referente real que tal vez haya sido o no conocido por el autor y que sirve de pretexto para caracterizar el sentido que portará dicho ser de ficción.

Dentro de los pocos atributos de este personaje es significativo que sacrifique su vida por la de Guma. En la obra aparecen un sin fin de personajes secundarios que pasan la mayoría de las veces prácticamente desapercibidos. Rita y la madre de Guma son las dos únicas “mujeres de la vida”, que son enfocadas en la narración.

Las meretrices en la obra amadiana son trabajadas con una estética naturalista, muy propia de la narrativa de la década del treinta de la novela social brasileña, que tenía a las obras como instrumento de investigación humana, en torno a lo sociológico y lo político; propiamente siguiendo la causalidad literaria de Émile Zola (1840-1902). Es importante puntualizar que el autor francés basó su postura estética literaria, *La novela experimental* (1880), en la teoría científica del médico Claude Bernad²⁸ que se fundamenta en lo siguiente: “La observación muestra, el experimento enseña”. Desde esta perspectiva se puede entender que el novelista intenta ser un experimentador de la realidad fáctica que le correspondió vivir; un intento por ser un juez en la instrucción de los hombres, en particular de sus pasiones. Esta tentativa fisiológica sin duda es tendenciosa; pero se entiende ya que la teoría científica se fundamenta en lo siguiente: la duda es el motor de las pesquisas. El trabajo es mostrar y evidenciar para erradicar. Desde esta postura análoga, el artista observa, comprende y recrea. La finalidad de la estética naturalista es enfrentarse con fundamentos científicos a una verdad mal interpretada o a un fenómeno no explicado con profundidad.

²⁸ Nació en Saint Julien, Francia, el 13 de julio de 1813, murió el 10 de febrero de 1878 a los 65 años. Dedicó su vida al estudio de la fisiología experimental, fue un científico metódico, prolijo y minucioso. Su obra lo hizo entrar a la Academia Francesa por su literatura científica. Ésta está sostenida en 18 volúmenes publicados en *L'Oeuvre de Claude Bernard*. En la UNAM existe una edición que vio la luz en 1994 que lleva por título, *Introducción al estudio de la medicina experimental*. Presentado por la Coordinación de Humanidades, Facultad de Medicina. Versión de José Joaquín Izquierdo.

El narrador, por lo tanto, debe ser como un fisiólogo de ficciones: operar con los caracteres de sus personajes, las acciones y pasiones tanto humanas como sociales, sin llegar al extremo de un determinismo que intente dominar todo. La postura estética y utilitaria de este movimiento es por demás significativa y perduró durante cierto tiempo. Aunque finalmente la teoría naturalista erraba su discurso, ya que suponía que algún día el hombre dominaría el mecanismo del pensamiento y sentimientos humanos. Su fin era un control total sobre todos los elementos que rodean a la humanidad, para interpretar objetivamente a la sociedad y trazar la ruta adecuada de ésta.

Émile Zola afirmaba que en el siguiente siglo el hombre de ciencia dominaría, en este caso un médico, cualquier enfermedad y sería un “todopoderoso” que controlaría a la naturaleza; para lograr el sueño humanista final de justicia y libertad. Es de resaltar que la literatura de estética naturalista intentara tener un fin utilitario que ayudara a mejorar en algo la sociedad de su tiempo.

Ahora bien, me parece que Jorge Amado fue un gran observador, que encauzó su obra hacia esa estética que intentaba mostrar y evidenciar (arbitrio transfigurador) esas injusticias sociales que sufren en este caso las prostitutas, para minimizar o incluso erradicar ese problema milenar de la sociedad. Sin duda una perspectiva utópica y casi imposible de concretar. La postura del autor bahiano es la de una literatura comprometida de tinte marxista.

O impulso de esperança e utopia que move seus personagens é o mesmo que alimentou a obra dos companheiros de viagem da revolução, espalhados mundo afora. De Picasso a Malraux, de Brecht a Maiakovski.²⁹

Rita hace su aparición en la primera parte de la novela, apartado dedicado a la diosa Iemanjá, en el capítulo denominado “Um navio ancorou no cais”. El escenario general con que se inicia la narración es Cachoeira; específicamente el burdel donde laboran estas mujeres.

En cuanto a la configuración corporal del personaje; el autor nos da pocos datos sobre ella. Físicamente es una jovencita morena de dieciséis años, al parecer bonita.

²⁹ Eduardo Assis Duarte, *Jorge Amado: Romance em tempo de utopia, op. cit.* Traducción libre. p. 20. “El impulso de esperanza y utopía que mueve a sus personajes es el mismo que alimentó la obra de los compañeros de viaje de la revolución, esparcidos por el mundo. De Picasso a Malraux, de Brecht a Maiakovski.”

Realmente no hay más datos, es muy difusa su configuración exterior. En cuanto a qué piensa o siente sólo se revelan algunos indicios. En esta primera instancia, es un personaje inocuo, un objeto o instrumento, víctima de su situación, de las circunstancias que la tienen enclaustrada en ese lugar. En esa “casa de citas”, Rita se sublima y trasciende en la historia ya que sacrifica su mísera vida por la de un ser desconocido para ella.

Un hecho importante en el desarrollo de las acciones es que: el protocolo del lugar se rompe y Guma la ve como si fuera su madre y no como una meretriz. “Guma, estendido na cama, olhava a mulher que falava. Era bem nova ainda, não demoraria a estar velha. Vida assim levaria sua mãe” (p. 92).³⁰ En ese momento Rita sale momentáneamente de su condición de meretriz y nos es presentada por el narrador como un ser humano y no como un objeto mercantil. Es el único personaje en la novela que posee nombre completo. Gumersindo se atreve a preguntarle quién es y qué hace allí.

Ella es del interior de esa región, acaso de Alagoinhas y se llama Rita María de la Encarnación. El narrador informa que está en ese lugar, porque su vida cambió bruscamente, un comerciante abusó de ella y su pequeño hijo, producto de ese abuso, murió. Tuvo que huir de su familia por pena y vergüenza, lo cual la orilló a dedicarse a ese oficio. Guma contrariado la cuestiona, he aquí el diálogo:

-Tu não tem nada que fazer aqui. Por que não vai embora? (sua voz era carinhosa como a de um filho falando a uma mãe. Ele lhe dizia tudo o que quisera dizer à sua mãe.)

-Para onde? A gente cai aqui é como se afundasse num brejo. Não tem árvore aonde a gente pegar. Só tem caniço...

Parecia que ela ia chorar (p. 93).³¹

A partir de esta situación en que Rita es tratada de forma digna y no como un objeto de explotación se abren diversas interrogantes. La primera sería, ¿por qué actuó de semejante forma, si apenas conocía a Guma? Una opción podría ser que: ella intuye que amar al otro con plenitud es por ideal o contradictorio que parezca amar también su propia muerte, dar la vida por amor. Pero, ¿por qué ella se sacrifica por él, si en realidad

³⁰ “Guma, tendido en la cama, miraba a la mujer que hablaba. Era bien joven todavía, no tardaría en estar vieja. Esta misma vida había llevado su madre” (p. 92).

³¹ “-Tú no tienes nada que hacer aquí. ¿Por qué no te vas? –su voz era cariñosa, como la de un hijo hablándole a su madre. Él le decía todo lo que hubiera querido decirle a su madre.

-¿Para dónde? Una cae aquí como si se hundiese en un pantano. No hay un árbol de donde una agarrarse. Sólo hay carrizo.

Parecía que ella iba a llorar”.

no se puede hablar de amor en este caso? Otra interpretación podría ser que, si bien “las mujeres de la vida” se entregan físicamente, tal entrega casi nunca implica la psique. No hay amor en ese contacto físico, es un simple y vano simulacro, en el que reina la apariencia. Ella se entrega a él, por amor a su imposibilidad de ser libre.

Este personaje se libra de seguir viviendo esa miserable vida que detesta, se redime con su acción, la voz narradora lo menciona. “Ninguém compreendia. Ninguém sabia que ela tinha apenas se purificado, deixando aquela vida para o qual não nascera” (p. 94).³²

Al morir este personaje se impone una visión milenaria. Las meretrices siempre han sido consideradas como simples objetos que acumulaban ganancias para los propietarios. Por ello cuando alguna de ellas muere no pasa nada, son objetos o instrumentos. Este tipo de personajes no ocupan oficialmente un lugar en la estratificación social, ya sea espacial o temporalmente. Son seres excluidos y contradictorios, ya que no son madres ni hermanas o esposas (son el símbolo de la pérdida del honor, del prejuicio de la virginidad). Proviene la mayoría de las veces, en la narrativa amadiana, de familias desintegradas, en las que reina la falta de comunicación, los falsos valores y la apariencia de un estatus social. Son campesinas o criadas que aspiran a no serlo. Suelen ser casi siempre analfabetas, sin criterio y sin voluntad de ser, de cambiar su mísera situación. Por ello las nítidas interpelaciones que hace el narrador a sus lectores. Amado buscaba mostrar este tipo de situaciones para erradicar ciertos males de la sociedad.

Hay un punto importante para que se dé la injusticia, la orfandad: al igual que Rita, la mayoría de los grandes personajes amadianos, ya sean masculinos o femeninos, padecen esta desventaja: no tienen el apoyo y la guía fundamental de sus progenitores. Así sucede con los dos personajes principales de esta obra: Guma y Livia. También sucede con algunos personajes de otras novelas referenciales del autor: como Antonio Balduino en *Jubiabá* (que se encarga del hijo de su amor, Lindinalva), Pedro el bala en *Os capitães da areia*, los protagonistas en *Gabriela, cravo e canela*, *Tereza Bautista*, etcétera.

³² “Nadie comprendía. Nadie sabía que ella se había apenas purificado, dejando aquella vida para lo cual no había nacido.”

Ése es el tema principal, la orfandad, y como menciona reiteradamente el autor en esta obra. Las mujeres de los marineros están condenadas a ser viudas en el transcurso de su vida; al quedar solas tienen que sobrevivir haciendo trabajos domésticos mal pagados o en el peor de los casos, y casi siempre el más recurrente, terminan prostituyéndose. La obra de Jorge Amado intentaba tener un sentido o más bien un espíritu combativo contra la alineación, ya sea sexual, política, religiosa y sobre todo laboral. Amado nunca olvidó el lado humano. “Despidas de todos os direitos, renegadas por todas as sociedades, perseguidas, enganadas, degradadas, possuían imensas reservas de ternura, incomensurável capacidade de amor.”³³ No es fortuito que Amado gustara de trabajar con este tipo de personajes. Ya que en esta fase de su obra las meretrices apenas despuntan en cuanto a su composición. La razón de que el narrador bahiano tratara el tema parece claro, se debe a que del grupo de marginados y oprimidos que se revelan en los escritos del autor, dentro de todos ellos, los más miserables y desprotegidos son las meretrices. En una de las conferencias (“La Semana del Autor”) que se realizaron en torno a su obra en Madrid en 1987 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Amado confesó que aprendió más en los burdeles, llamados comúnmente por los bahianos como “castillos”, que en el colegio. Siempre sintió un apego muy estrecho con este grupo al que dedicó muchas páginas de su obra.

Estas mujeres son las más desgraciadas de todos los seres. No tienen derecho a los sindicatos, no tienen el apoyo de los partidos de derechas ni de los de izquierdas: en todas partes quieren terminar con ellas.³⁴

Este tipo de personajes femeninos aparecen en diversas obras de Amado. En *Cacau* (1933), figura un grupo de prostitutas (tres hermanas sin nombre) que trabaja en *Rua da Lama* y salvo la mísera muerte del padre de ellas no acontece nada más; en *Suor* (1934) se mencionan tres meretrices, sólo una de ellas tiene nombre y tampoco sobresalen en la narración; es hasta la cuarta novela, *Jubiabá* (1935), en que se produce una progresión, se presentan dos: una de ellas no tiene nombre y tiene un significado su aparición, va a oscuras en un vagón junto a Baldo, un anciano y un soldado, se narra su desolada situación, y nada más. Al igual que con Rita el autor las describe superficialmente, no hay profundidad en su composición, son como apariciones fortuitas.

³³ Jorge Amado, *O menino grapiúna*, op. cit. Traducción libre, p. 57.

“Despojadas de todos los derechos, renegadas por todas las sociedades, perseguidas, engañadas, degradadas, poseían inmensas reservas de ternura, inconmensurable capacidad de amor.”

³⁴ Fernando R. Lafuente, *Jorge Amado*, p. 57.

Empero, de este período hay dos prostitutas que son mejor tratadas como personajes y focalizadas por la narración: Lindinalva, el gran amor platónico de Antonio Balduino, y Marta que aparece en *Mies Roja* (1946). A esta última el autor la borra de la narración de la siguiente forma: “Marta tomó el camino del cabaret y de la calle de las prostitutas. Como era nueva, se hizo de pronto con clientela. Días después estaba enferma”.³⁵

Con Lindinalva, el personaje más elaborado dentro de las meretrices, se evidencia el camino ascendente-descendente de las “mujeres de la vida”. Esta hermosa jovencita comenzó adecuadamente su profesión en una casa de prestigio con una francesa, mas pronto dejó de gustar a los ricos que absorbieron su juventud y pasó a trabajar en la Rua de Baixo. Al final de su corta vida, ya enferma y decrepita, decayó hasta la Ladeira do Taboão, dejando huérfano a su pequeño hijo. Una compañera llamada Eunice siempre sentenciaba que “estaban muertas”.

En esta primera fase de la obra del autor las prostitutas terminan muy mal: sufriendo enfermedades y finalmente la muerte. Todas se sacrifican por la gente que aman. Son personajes con un fin romántico, pero elaboradas a partir de una perspectiva realista-naturalista.

Ahora bien, es preciso señalar que esta visión es parcial y está fundada en prejuicios. El autor ha confesado en la entrevista “ABC da literatura” que se encuentra en el libro que le dedicó el Instituto Moreira Salles, que en esa etapa de su obra, veía lo negativo, lo triste, lo infame. En su obra posterior, el trato y el cambio de punto de vista, con que compone este tipo de personajes, es notorio, basta citar a Gabriela, Tereza o Tieta.

Para concluir este apartado, referiré lo siguiente: el tratamiento de Jorge Amado en cuanto al tema en la obra posterior cambió y se volvió más audiovisual, más complaciente, el compromiso inicial de su novelística casi desaparece. En una de sus últimas obras, *O sumiço da santa, uma história de feitiçaria* (1988), es nítida su postura más relajada:

En los prostíbulos, aún no hace mucho [...] (¡ay, las francesas románticas, las místicas polacas!) ejercían el inmemorial oficio con gracia y creatividad [...]. En los *hotels-de*

³⁵ Jorge Amado, *Mies roja*, p. 145.

passé de la actualidad todo es vil comercio, pornografía y desamor, se acabaron las *marieuses* y la *delicatesse*.³⁶

Aunque por fortuna esta obra no es tan significativa. En otras piezas Amado logra concretizar su nueva estética con este tipo de personajes, las recrea como protagonistas; basta citar a *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972) o a *Tieta do agreste* publicada en 1977. A ellas les brinda la posibilidad de ser sujetos que dominan a los hombres mediante su belleza. No son objetos manipulables, Tereza Batista de entre todas las acciones que realiza, está la de resaltar la huelga a favor de su gremio por todas las injusticias que padecen. Pasó de la ficción a ser un paradigma y símbolo de las meretrices no sólo en Brasil, sino en diversas partes del orbe.

La gran concreción mediática de estos seres ficticios es *Tieta*, referente de la estética de espectáculo. Amado confesó en el documental realizado por Fernando Sabino en 1974 que no quería transfigurar más “mujeres de la vida” con una visión crasa, pesimista, quería mujeres más libres, más conscientes de su situación, creo que lo logró y Rita es una de los múltiples escaños para lograr abolir esa fatalidad.

³⁶ Jorge, Amado, *La desaparición de la santa*, p. 100.

CAPÍTULO II

El candor femenino bahiano

1.1 Esmeralda, esbozo erótico amadiano

“el erotismo es ante todo y
sobre todo *sed de otredad*”
Octavio Paz

La frase: “sus ojos son profundos como el mar y como el mar varían”, bien podría definir en su totalidad a los dos personajes femeninos de este capítulo. La voz narrativa al describir a Esmeralda y Rosa Palmeirão, en la conformación corporal, lo hace con metonimias o metáforas. Es el mar con sus características contradictorias el referente explícito, pero es en específico la deidad Iemanjá el motivo de recreación poética. La diosa también llamada Janaína o Princesa Aiocá es el símbolo que permite precisar los rasgos distintivos de este binomio femenino.

El punto de referencia de ambas mulatas es la relación de posesión. Al poseer a la mujer, como si fuese sólo un objetopreciado, se aprehende también la belleza del entorno que la caracteriza. Un recurso sin duda favorable en la narrativa amadiana: no es solamente el espacio físico natural y cautivador, sino los personajes literarios con todos sus atributos el idilio que atrapa. Entre Rosa y Esmeralda hay bastantes similitudes en cuanto a la composición en ese aspecto. Son el prototipo de esas mujeres lindísimas, sensuales, libres y amorosas que están lejos de ser simples objetos: “O seu corpo forte iria balançando como um saveiro, pois ela ia na ponta dos pés. Suas nádegas iriam gingando como um marinheiro. Uma mulata e tanto” (p. 151).¹ Tal visualización ejemplifica ese lenguaje erótico que atribuye y distingue los rasgos físicos de Esmeralda; esta mulata configura un regalo del mestizaje que conlleva la transculturación de razas; mujer que significa la condena de ser figura cautivadora de los sentidos masculinos.

Esmeralda, como personaje, cumple una función significativa dentro de la historia: no es la contraparte de Livia, pero sí es un contrapeso para que esta última se yerga como figura paradigmática en la trama, al reconocer este condicionante se da un paso

¹ “Su cuerpo fuerte se movería como un navío pues ella iba en la punta de los pies. Sus nalgas se irían balanceando como un marinero. ¡Una mulata y sólo!”

adelante: Esmeralda es el motivo del conflicto moral que sufre Guma -el artificio es relacionado con los valores tradicionales de la fidelidad. Esmeralda es el símbolo del objeto precioso ypreciado, que implica conflictos pues es codiciada por más de una persona. La trama es sencilla en ese aspecto, Gumersindo sucumbe ante la tentación y posee momentáneamente un cuerpo que sólo desea pero no ama. Traspasa una norma social que suele ser imperdonable: la infidelidad. “Hablamos del erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales”.² Al transgredir su matrimonio, entra en ese terreno pantanoso del erotismo que da un gozo momentáneo: “en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza”.³

La voz del narrador bahiano al describir los atributos corpóreos de Esmeralda, se apoya en la perspectiva del personaje principal, Guma; aunque justo en el momento de referirse a ella, el narrador omnisciente sucumbe y en esa instancia es el que describe al cautivador personaje, la metaforiza con el mar y con una visión voyerista que vuelve cómplice al lector:

O corpo dengoso da mulata, os peitos salientes, as ancas rebolantes, o corpo chamando, os olhos verdes chamando. Uma canção do mar fala em homens que se vão afogar nas ondas verdes do mar [...]. Ela o tenta, ela o quer, o seu corpo dançava ante os olhos de Guma. E ela o chamara de ‘trouxa’, pensava com certeza que Guma era incapaz de derrubá-la, de fazer o seu corpo gemer de tanto amor. (p. 148)⁴

Sin duda este personaje es un agradable y tentador motivo para capturar la atención del lector, es un recurso literario que el narrador bahiano bien supo capitalizar y que en diversas novelas desarrolló, el voyerismo. El escritor italiano, autor de *La ciociara*, Alberto Moravia, seudónimo de Alberto Pincherle (1907-1990), menciona acerca de este recurso literario que el voyerismo es la fuente de gran parte de la narrativa, el ejemplo actual es el cine: “Limitándome a la narrativa, el novelista, aparte de mostrarnos aquello que todos podrían ver, a menudo muestra aquello que nadie podría ver excepto, como decíamos, el voyeur.”⁵ Visión que dio a conocer el autor romano en

² Georges Bataille, *El erotismo*, p. 115.

³ *Ibid*, p. 115.

⁴ “El cuerpo carnoso de la mulata, los pechos salientes, las ancas rebolantes, el cuerpo llamando, los ojos verdes llamando. Una canción del mar habla de hombres que se van a ahogar en las olas verdes del mar [...]. Ella lo tienta, ella lo quiere, su cuerpo danzaba ante los ojos de Guma. Y lo había llamado de “bobo”, pensaba con certeza que Guma era incapaz de derribarla, de hacer a su cuerpo gemir de tanto amor.”

⁵ Alberto Moravia, *El hombre que mira*, p. 39.

el segundo capítulo que significativamente tiene por nombre “La concha pálida y rosa” de la novela publicada en 1985.

Esa perspectiva de ver a través del cerrojo es bien desarrollada por Amado en la novela que compuso y fue publicada en 1988, *La desaparición de la santa*. En dicha pieza entre diversas historias que se mezclan entre sí, un afamado jugador de fútbol festeja su luna de miel y este acontecimiento abarca poco más de cien páginas, de las casi cuatrocientas que conforman la obra. Es el voyerismo en su iracunda forma, incluso el narrador recomienda que ese apartado es el gancho de la obra y si sólo al lector le interesaba leer sobre situaciones de alcoba, es recomendable dejar de hojear lo demás. Un recurso que no es loable estilísticamente, que está de más y que hay que trabajar con prudencia e ingenio, y que Amado explotó en demasía hacia el final de sus novelas, movido tal vez, por la mercadotecnia.

En contra parte, otro ejemplo de esa visión vouyerista hiperbólica se da en una obra mejor acabada y profunda, *Tenda dos milagros* (obra que Nelson Pereira dos Santos hizo en su propia versión y la desarrolló en el celuloide, al igual que otras piezas de Amado como *Jubiabá*). En la pieza literaria, el protagonista Pedro Archanjo tiene un encuentro sexual indescriptible que sobrepasa la condición humana y que es descrito como un encuentro inusual de semidioses. Ese tono único y extraordinario da la sazón precisa a la narración; interpela al lector, que puede llegar a tomar como suyo ese momento de idilio. Amado logra una vez más la ilusión, el engaño de vivir con intensidad en un plano de ficción.

Muchos de los lectores del narrador bahiano se acercan a su obra por esa carga de sensualidad y erotismo que encarnan las mujeres en sus novelas. El juego que propone la voz narrativa es el siguiente: ¿quién no ha quedado obnubilado con el andar de una hermosa mujer que es como el péndulo sensual de la vida? El juego dialéctico del sí y el no, “sí, no”, marcaría la dicotomía sin interrupción; susurraría el interrumpido oleaje del mar. La mujer representa la cita lúdica de la vida, el encuentro instintivo y natural con la muerte; el sortilegio cotidiano e inevitable de la contrariedad. Estos elementos fungen como transfiguración que genera ilusión:

El arte, y por lo tanto la literatura, es una transposición de lo real a lo ilusorio por medio de una estilización formal, que propone un tipo arbitrario de orden para las cosas, los seres, los sentimientos.⁶

Estos seres ficticios cargados de una gran sensualidad simbolizan la disyuntiva para los hombres: ¿Cómo resistirse a no anclar los sentidos en el vaivén que cautiva en primera instancia a la mirada y más adelante a la voluntad y los deseos? Al elegir el amor de estas mujeres se corre el riesgo de llegar a una condena, y por ello, a una paradoja: la voluptuosidad puede ser significativa de felicidad ya que alberga esa belleza única que se busca y se anhela, aunque esta “belleza” sea una desgracia. El erotismo amadiano se manifiesta a raudales y en ese lenguaje se encuentra el eco de todos los placeres posibles.

1.2 La esfera de los signos

Vivimos en una iconósfera plena de signos y símbolos. Gran parte de los seres humanos descodificamos el mundo, la mayoría de las ocasiones, a través de la vista, a partir de esta perspectiva, de este sentido que domina, interpretamos o desciframos la “realidad”, el signo de las cosas. La novelística amadiana es un lienzo dialéctico del gozo y del sufrimiento humano; contradicción latente que se desarrolla en su narrativa. Una visión que puede denominarse maniqueísta o tal vez carnavalesca, como puntualizó desde una perspectiva a la antropología social, el niteroiense Roberto DaMatta, en el libro que le dedicó el Instituto Moreira Salles a Jorge Amado en marzo de 1997: “que opõe sistematicamente opresores e oprimidos, ricos e pobres, dominantes e dominados, dentro das linhas de percepção do Brasil nascidas no marxismo”.⁷

Ahora bien, si en su narrativa se evidencia la injusticia y el dolor de los oprimidos, es el placer de los sentidos lo que se impone en la gran mayoría de las piezas novelísticas del autor; se volvió usual en su mundo de ficción, observar mujeres provocadoras que, con los senos rebosantes, se posaban en las ventanas invitando a desviar la mirada de los hombres o asistir el andar de esas grandes e imponentes caderas

⁶ Antonio Candido, *Literatura y sociedad*, p. 82.

⁷ *Cuadernos de literatura brasileña, op. cit.* Traducción libre. p. 125.

“que opone sistematicamente opresores y oprimidos, ricos y pobres, dominantes y dominados, dentro de las líneas de percepción del Brasil nacida en el marxismo”.

que irrumpen la monotonía cotidiana de las calles, que desquician y ponen en conflicto a cualquier mortal que pose su mirada en ellas.

El narrador bahiano desarrolló en su narrativa lo que ahora es básico en los melodramas televisivos, en la publicidad de los medios masivos de comunicación y del universo caótico de la mercadotecnia actual, la visión (finisecular) de culto al cuerpo humano bien torneado, primordialmente femenino, como gancho de consumo. Jorge Amado crea la ilusión de que “todo” es algo que se puede cabalmente explicar e incluso poseer. Aunque la ilusión se disemina con estas mujeres que no son sólo objetos preciosos que se puedan adquirir, sino todo lo contrario, son hembras que se posicionan y se vuelven conscientes de su situación y de sus características de atracción.

Es común que Amado semiotice⁸ a sus personajes con el entorno en que se desenvuelven. Aunque este atributo no es exclusivo de ningún autor brasileño, -como acontece, guardando la proporción, en *Grande sertão: Veredas* de Guimarães Rosa-. En el ensayo “O homen dos avessos” el crítico brasileño reconocido con el Premio Alfonso Reyes en 2005, Antonio Candido señala esa relación estrecha entre el escenario y los personajes:

Começamos a sentir que a flora e a topografia obedecem freqüentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, a medida que a realidade geográfica é descoberta pela natureza convencional.⁹

Es el espacio geográfico y los factores de la naturaleza los caracteres que definen a los personajes. Este recurso de semiotizar sucede en la narración en los caracteres de todos los seres de ficción presentes en *Mar morto*.¹⁰ Esmeralda cautiva por su balanceo al caminar que es como el vaivén de las embarcaciones en el oleaje. Su mirada es profunda

⁸ Semiotizar es para Carmen Bobes: cuando el espacio se convierte en signo de los personajes o de las relaciones entre ellos: “están en relación directa con el sistema de creencias, de costumbres, de prejuicios y de ideas.” El término lo extraje de la tesis doctoral de María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*, p. 167.

⁹ Antonio Candido, *Tese e antítese*, op. cit. Traducción libre. p. 124.

“Comenzamos a sentir que la flora y la topografía obedecen frecuentemente a las necesidades de composición; que el desierto es sobretudo proyección del alma, y la gala vegetal simboliza lazos afectivos. Pronto vemos surgir un universo ficticio, a medida que la realidad geográfica es descubierta por la naturaleza convencional.”

¹⁰ El fragmento de *Mies roja*, que presento a continuación es más nítido como ejemplo de semiotizar a los personajes:

“Aquí en la caatinga, viven los bandidos libres, los canganceiros. Los soldados de la venganza, los amos del sertón. No tienen paz ni descanso, no tienen cuarteles ni campamento, ni hogar, ni caravanas. [...] Los soldados que los persiguen no se atreven a penetrar entre la maleza y los espinos, los xiquexiques y los cardos. Junto a las serpientes y los lagartos viven los canganceiros” (p.53).

y cambiante como el mar, atrayente, como invitando a naufragar en ella, casi exactamente igual como los atributos que configuran a Rosa o a Livia. Guma cae rendido ante cada una de estas bellezas, primero con Rosa Palmeirón, después con su verdadero amor, Livia, y, como trampa mortal, con Esmeralda. Gumersindo traspasa esa frontera de la fidelidad y se crea un conflicto que lo desespera y lo saca de sus cabales.

E recomeçam. Ele agora está louco, não sabe mais o que faz, não pença, não se recorda de ninguém. Só de corpo que aperta contra o seu na luta que mais parece de morte. E quando caem um sobre o outro Esmeralda fala baixinho:

-Se Rufino visse isso... (p.152)¹¹

Cuando vuelve en sí, sabe que ha traicionado, se ha dejado llevar por los instintos y ha errado en su conducta; por una parte ha faltado a su amada esposa que se encuentra convaleciente a causa del embarazo en el cuarto contiguo y por otra parte, el terrible conflicto de haber fallado a su grande amigo de la infancia; así el plano de prohibición se ha transgredido. Es ley sagrada en el código de los hombres que laboran en los muelles, no cometer tal traición; aunado a que ha faltado a su hermano de sangre del candomblé. La reacción es obvia, Guma se siente ruin y miserable, en su sistema de creencias gira la única salida posible: la muerte, de él principalmente y de esa mujer que lo orilló a faltar a sus seres queridos.

Mas, ¿porqué tanto conflicto, si la identidad bahiana es de ritmo telúrico y no de melodiosas complicaciones occidentales? Una posible respuesta acaso sea que la obra amadiana en su primera parcela -esto es, hasta *Seara vermelha*, la tensión y los finales trágicos son la tónica y es después de *Gabriela, cravo y canela* en que la tónica cambia. En el libro de memorias *Navegação de cabotagem* (1992), Amado reflexiona que no le agradó el final del pequeño romance *O Gato Malhado e a Andorinha sinhá* (1976),¹² ya que es fatídico y expone la imposibilidad en el amor de los dos personajes principales. Concluye que con una perspectiva de mayor experiencia, sin duda el desenlace amoroso del gato y la golondrina sería otro.

¹¹ “Y él se aprieta a ella. Está enloquecido, no sabe lo que hace, no piensa en nada, no recuerda a nadie. Solamente ese cuerpo que aprieta contra el suyo en una lucha que parece a muerte. Y cuando caen uno sobre otro, Esmeralda dijo quedamente:

-Si Rufino viera esto...”

¹² Esta pieza a pesar de haber sido publicada en 1976, fue escrita por Amado en 1948, en territorio galo, es un presente a su hijo João al cumplir su primer año de vida.

Aunque en la novela que analizo sí existe la condena y el final trágico ocurre; el conflicto provocado por la voluptuosidad de Esmeralda se soluciona de una manera poco clara; hay un personaje enigmático y simbólico en ese capítulo denominado simbólicamente “Agua mansa” donde Esmeralda es borrada de la narración. Ese personaje es Leoncio, hermano de Francisco y tío de Gumersindo; dicho personaje es una aparición ambigua y fortuita. Leoncio significa y encarna la siguiente disyuntiva que padece y condena a Guma: “Seria por uma história assim que Leôncio não podia aparecer nos cais, perdera seu porto? Um marinheiro só perde seu porto, seus cais, quando faz qualquer coisa de muito miserável (p. 164).”¹³

Guma se libera, por llamarlo de alguna manera, “metafísicamente” con esa visita inesperada, Leoncio le regala una medalla a Livia para su hijo que está en gestación; la pareja no entiende quién es y qué hace ahí, la extrañeza es el cariz de esa escena. Hasta que el tío Francisco, cuenta la historia de ese hermano indeseable y que creía muerto.

La aparición fortuita y ambigua de este personaje, su intervención misteriosa, es una digresión más en la composición de la novela, de esa forma inesperada y extraña en que se presenta este personaje así desaparece para nunca más figurar en la narración.¹⁴ Guma además de esta visita, lava o se desprende momentáneamente de ese sentimiento de culpa, al salvar la vida de Rufino en una tempestad, aunque no puede borrar del todo su estado de marasmo.

El desenlace de Esmeralda no queda en manos del personaje principal de esta novela; es la tradición occidental ortodoxa de los celos encarnados en Rufino quien marca el desenlace de esta hembra. “Tengo nostalgia de ella, mujer que fue falsa y engañó mi corazón”, dice y así parece que manda reaccionar la voz agorera que repercute en las canciones, en la tradición oral: las vivencias más hermosas suelen estar estilizadas, son idilio, y cuando se convierten en “realidad”, la tónica es la traición punzante. Rufino, al encontrarse en esa encrucijada, se encamina por la senda fácil y le

¹³ “¿Sería por una situación como ésta que Leoncio no podía regresar más al muelle, a su puerto? Un marinero sólo pierde su puerto, su muelle cuando comete una acción miserable”.

¹⁴ En la narrativa amadiana figuran un sin fin de personajes que aparecen sin tener un significado preciso en las obras, el siguiente ejemplo presente en su obra *Mies roja* (1946) es por demás esclarecedor: “Nadie sabía de dónde llegaba, quién era, cuándo había llegado, ni su edad, ni su nombre entero. Se llamaba Estevão, no tenía apellidos, su bastón parecía una serpiente cascabel, llevaba polvo de muchos caminos recorridos [...]. La barba blanca y revuelta” (p. 241).

arranca la vida a lo máspreciado y amado de su existencia de un golpe en la nuca. “Mulher traidora”, Mais quando a gente tá embeijado não vê nada”.

Esta pareja no se libera de la visión occidental tradicional que condena la falta de exclusividad y reciprocidad amorosa y sexual; los fantasmas de los celos se yerguen y la apariencia de ser libres en sus acciones, se contrapone por el sentimiento de culpa que termina enclaustrando esa libre elección de amor.

Antes de finalizar este apartado hay un hecho que es significativo: antes de Esmeralda en la obra del autor no se habían presentado este tipo de mujeres tan sensuales y eróticas, ni en *El país del carnaval* (1931), su primera novela, ni en *Cacau* (1933). El narrador bahiano solamente había hecho trazos al respecto. Es hasta el personaje de Marialva en *Los pastores de la noche* (1964) en que hay una progresión en la representación de una *femme fatale* como tal; Esmeralda sería, por lo tanto, un nimio boceto al respecto. La mulata es hasta cierto punto inocente en sus actos, no tiene la plena voluntad de dañar a los demás por su voluptuosidad corporal (en este caso a Guma y a su compadre Rufino), sólo lo hace cuando sabe que va a perder la vida por su infidelidad. Caso contrario es el de Marialva que sí se presenta como ese gran personaje femenino “desalmado” que por voluntad o capricho, genera un conflicto terrible entre el cabo Martín y Curio, su hermano de santo. Basta notar las marcadas diferencias entre ambas damas con respecto a su composición en referencia a la voluntad de acción:

Poseía Marialva experiencia de tales situaciones, gustaba de mandar a los hombres, dominarlos, verlos rendidos a su encanto, suplicantes. Y cuando mayor fuese el número, mayor el placer, la sensación de mando [...] se mostraba humilde y tímida, indefensa y tierna, se les hacía indispensable.¹⁵

Con este ejemplo se reafirma la idea de condena, que intentado mostrar, en los actos de estas hembras, que involucran a quien se enrede con ellas. Octavio Paz mencionó en su libro que salió a la luz en 1993 *La llama doble* que:

[...] los libertinos vuelven fantasma todo lo que tocan y ellos mismos se vuelven sombras entre las sombras. Fascinación ante la vida y la muerte. El significado de la metáfora erótica es ambiguo [...]. Dice muchas cosas, pero en todas ellas aparecen dos palabras: placer y muerte.¹⁶

¹⁵ Jorge Amado, *Los pastores de la noche*, p. 73.

¹⁶ Octavio Paz, *La llama doble*, p. 18.

Como es sabido el pueblo bahiano posee el atributo del gran mestizaje que lo caracteriza, sobretodo en el sincretismo religioso del candomblé. El pueblo bahiano no teme a la muerte por diversas razones, una de ellas es que no creen en un más allá idealizado; esta creencia tiene que ver con la profundidad raíz que representa el sistema de creencias del grupo tribal nagô: “en esta tierra de luz y fuego, los muertos habitan la tierra con los vivos y unos y otros disputan la comida y las mujeres”.¹⁷ En este sentido Rufino sabe que no hay otro plano de interacción más que ese que está viviendo; al considerar a su mujer como un objetopreciado que sólo es de su propiedad, la posee en su totalidad en ese plano al quitarle la vida.

Esmeralda es, en suma, ese erotismo apreciado y cautivador, que anula la voluntad al sobreponerse a los sentidos y borrar toda racionalidad. Sus acciones se justifican porque no tiene dónde asirse, está sola, sólo posee su voluptuosidad. Su nombre contiene ese simbolismo, sus ojos son de ese color que atrae y cautiva, así como su cuerpo es un tesoro apreciado difícil de ignorar; la dicotomía que ella encarna es la del eterno retorno; poseer/sentir, sentir/vivir, vivir/amar, amar/morir. Amado encarnó en su ficción, el sudor y la pasión del pueblo bahiano; el de estratificación social más baja. Un pueblo que se representa en su esplendor pagano.

La voz narrativa cierra esta trágica historia de una forma idónea, antes de su inevitable fin, Esmeralda cuenta con detalles la traición de Guma. Rufino ha decidido dar un paseo en alta mar, le ha pedido que se arregle con ese vestido verde como sus pupilas y que se perfume. Se encausan en su única propiedad, la canoa que los transporta y fue siempre la herramienta principal de trabajo del negro Rufino. Van fuera de la ciudad que corrompe y no es el espacio sagrado de los canoeros. El negro Rufino sabe que lo relatado por la mujer que le robó la voluntad es verdad y después de sufrirlo bastante toma la fatídica decisión; en mar abierto se liberará y se llevará a esa mujer que es la razón de su existir. En ese lienzo marítimo la plétora erótica se desenvuelve; el espacio en donde no hay ningún signo manifiesto de actividad humana y ningún recuerdo de los muertos permanece (en el mar no hay cruces como las incrustadas en la tierra). Escenario preciso de su finitud para los marineros. La descripción al respecto es prodigiosa y conmueve los ánimos del lector.

Paz retoca las ideas expresadas por Bataille, quien considera al erotismo como trasgresión que conlleva a la muerte.

¹⁷ Fernando R. Lafuente, *Jorge Amado*, p. 25.

Seu coração estava triste, estava querendo a morte. [...] A grande lua do mar brilhava no céu. Esmeralda ainda ria. E foi rindo assim que morreu. [...] Rufino ainda olhou o corpo que afundava. [...] Ele olhou, era o corpo muito amado que afundava. Corpo bom, dengoso, de olhos verdes e seios pujantes. [...] Passou largamente a mão pelo casco da canoa olhou pela última vez as luzes distantes do seu porto, as águas se abriram para seu corpo. [...] desfilaram diante seus olhos todos aqueles a quem o negro amara: seu pai, um gigante, sorrindo; viu a sua mãe curvada e trôpega; viu Lívia, sua filha de casamento e Lívia ia no cortejo nupcial; viu a dona Dulce; viu a velho Francisco, dr. Rodrigo, mestre Manuel, saveiros e canoeiros. E viu também a Guma mas Guma ria de ele [...] morreu sim alegria (p. 170).¹⁸

¹⁸ “Su corazón estaba triste, con deseo de muerte. [...] La gran luna del mar brillaba en el cielo. Esmeralda seguía riendo. Y riendo murió. [...] Rufino miró aún el cuerpo que se hundiese en las aguas. [...] Miró el cuerpo deseado que se hundía. Cuerpo hermoso, carnoso, de ojos verdes, de senos pujantes. [...] Pasó despaciosamente la mano por el casco de la canoa, miró las distantes luces del puerto, y las aguas se abrieron para recibir su cuerpo. [...] desfilaron ante sus ojos los seres queridos: su padre, un gigante, sonriendo; su madre agobiada y chocheando; Lívia, su ahijada de casamiento, la señorita Dulce, el viejo Francisco, el doctor Rodrigo, el patrón Manuel, marineros, canoeros. Y vio también a Guma, riéndose de él, [...] Y murió desconsoladamente.”

2. Rosa Palmeirão, la fuerza de la tradición oral

Jorge Amado utiliza en casi todas sus novelas, un considerable número de narradores; este autor que ha sido denominado como “la voz del pueblo bahiano” debe dicho título al hecho de lograr un verdadero artificio narrativo al desarrollar la trama de las historias: al tratar de capturar un lenguaje coloquial en sus ficciones, da voz a por lo menos cuatro narradores diferentes. Como se ha reiterado, algunos de los recursos narrativos utilizados por Amado provienen de la cultura popular y que son trabajados a partir de la tradición oral, en la literatura de cordel o, en menor medida, en la literatura de folletín.

Una de las voces utilizadas por Amado es la del narrador heterodiegético, que no es fácil de percibir por un lector que no se detenga o repare en dicho detalle, este artificio narrativo logra el cometido de recrear una ilusión, al volver aparentemente más objetiva a la narración. Por otra parte, al utilizar una gran polifonía de voces se recrea un espectro enunciativo que no es tan sencillo de discernir; un ejemplo nítido de ello es cuando narra en tercera persona, que da la apariencia de una despersonalización en la narración pero que permite al lector en curso recrear la obra involucrándolo en la narración. “A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador: a mayor ‘ausencia’, mayor será la ilusión de objetividad y por lo tanto de confiabilidad”.¹⁹

También sucede en la narración que la voz enunciativa en ciertas ocasiones muda de perspectiva y funja como un narrador omnisciente que sólo ordena y controla el discurso; en esa instancia la apariencia reina y la diégesis de la obra se nos presenta como si en realidad todo estuviera ocurriendo y que todo fuera “verídico”. En otros casos la narración se desarrolla en los personajes principales, que se transforman en, narradores verbales u homodiegéticos. Literariamente en este aspecto radicaría el artificio narrativo mejor elaborado en la ficción amadiana, aunque el acierto no es propiamente el armar o dirigir el entramado polifónico sino el dar “voz” a los personajes de baja condición social, como en la literatura de cordel que líneas adelante detallaré.

Es prudente discernir entre las tres formas narrativas utilizadas por el narrador bahiano. Iniciaré con la fuente principal que es la tradición oral. Si se intenta definir “tradición” con la raíz *traditio* y su evolución *tradere*; el término significa: entregar, una forma de transmitir, de llevar una noticia que pasa de uno a otro, de boca en boca, que

¹⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 142.

se conserva en la memoria colectiva o en su concreción escrita. La tradición oral²⁰ tiene dos fuentes claras: una es la fáctica, la expresión coloquial que se manifiesta en el canto popular, las leyendas, las adivinanzas, los juegos infantiles, etcétera; la otra forma de expresión es la escrita, que se conservó en la impresión rudimentaria de libritos o folletos que fueron transmitidos a nuestro continente desde la península ibérica. Un claro ejemplo de esta tradición son los paradigmáticos *exemplum* medievales; que eran destinados a ser cantados, declamados, recitados en voz alta por los juglares, payadores o cantadores a un grupo de espectadores, en las romerías, plazas, calles, -y que contenían una función didáctica-.

La literatura de cordel, que es otra progresión escrita de la tradición oral, fue considerada como el medio de comunicación de las grandes masas en el nordeste brasileiro. La función primordial de esta forma literaria era la de alfabetizar y tener enterados a los pobladores menos favorecidos socialmente de la realidad de su entorno, ya que en esa región brasileña los libros escaseaban y el analfabetismo era alarmante. “Esta significação social está, principalmente, na circunstância de constituir o registro automático dos fatos. [...] E o instrumento que põe o em contacto com seu médio.”²¹

En el libro *O pobre e o simbolismo social*, Doris J. Turner considera que la novela amadiana es como un folleto en prosa; un distintivo importante de esta expresión literaria son las ilustraciones. Amado reúne disciplinas artísticas para enriquecer su obra, por ello, es común que añada, como atributo a su discurso literario, la expresión gráfica que proyecta las ideas expresadas por el narrador. De entre los diversos artistas plásticos que colaboraron para enriquecer la obra del autor; basta hacer mención a uno por demás significativo: al artista de origen argentino, Héctor Julio Paride Bernabó, (1911-1997) mejor conocido como Carybé.²²

²⁰ En el Brasil se debe el inicio del estudio de la tradición oral a Silvio Romero (1851-1914). Movidos por el gran crítico, las investigaciones se incrementaron por el trabajo de otros personajes, entre ellos; João Ubaldo Ribeiro (1941-), Lindolfo Gomes (1875-1953), Gustavo Barroso (1952-), Leonardo Mota (1891-1948).

²¹ Diégues Junior, *Literatura de cordel*, *op. cit.* Traducción libre. p. 22.

“Esta significación social está, principalmente, en la circunstancia de constituir el registro automático de los hechos [...] Es el instrumento que los pone en contacto con su medio”.

²² Durante mucho tiempo varios artistas plásticos ilustraron la obra de Amado. Este aditivo a su obra es parte de la tradición de la literatura de cordel; en el inicio de su carrera literaria, Santa Rosa Junior (1909-1956) tuvo el honor de ilustrar las novelas *Cacau*, *Suor* y *Jubiabá*. Aunque los que mayor participación tuvieron en la elaboración de las tapas de los libros, los retratos o las ilustraciones fueron el ya citado Caribé y Emiliano Augusto de Albuquerque Melo (1897-1976), mejor conocido como Di Cavalcanti.

La obra amadiana tiene esos atributos artísticos. Al ser fundamentalmente pagana, funge como contenedor o como marco en el que se mezclan, principalmente, cuatro disciplinas: la música, las expresiones plásticas, los sabores alimenticios del pueblo bahiano de condición social baja y el sincretismo religioso; en suma, el folclore popular en sí.

Para que una obra sea tomada como folclórica hay que considerar cuatro elementos constitutivos: la antigüedad, la persistencia, el anonimato y la oralidad. En caso de que la obra sea fechada y se determine quién es el autor, la pieza pierde ese factor. Sin temor al yerro, me parece que de esa fuente emana la historia de esta novela y particularmente Rosa Palmeirão es la prueba determinante de ello –se aprehende cierta realidad del imaginario colectivo para transfigurarla-. Las leyendas fraguadas en el folclore son la esencia de la memoria colectiva e instintiva. Esta veta es indispensable para poetas, músicos, narradores, sociólogos y antropólogos, que siempre beberán de esa fuente ancestral. Amado recrea a Rosa y en general, toda la anécdota de esta novela de esa milenaria fuente que es tradición popular literaria.²³

A maioria desses folhetos é lida para os que não sabem ler, nas varandas, copiares, terraços, calçadas, em roda, atentos, silenciosos. Ainda hoje, nas fazendas de gado do Nordeste, nas vilas e cidades brasileiras, em todo o território, há uma assistência obstinada para essa literatura, em voz alta, lenta ou arrebatada.²⁴

Es una obviedad que Amado no es el único que prosigue ese cause literario, ciertos autores tomaron como referente esta forma popular para evidenciar la indigencia, basta citar a Mário de Andrade (1893-1945), José Lins do Rego (1901-1957), João Guimarães Rosa (1908-1967), Ariano Suassuna (1927-), João Cabral de Melo Neto (1920-1999) o

Otros artistas plásticos que han ilustrado en la obra amadiana son: Flávio de Carballo (1899-1973), Clôvis Graciano (1907-1988), Floriano Teixeira (1923-2000), Jenner Augusto (1924-2003), Calasans Neto (1932-2006), Iberê Camargo (1914-1994), Carlos Scliar (1920-), Mario Cravo Junior (1923-).

²³ Es de gran valor y estima que en el nordeste brasileiro se conserve y se recree esta tradición que afortunadamente persiste y se desenvuelve en diversas expresiones artísticas. Los esfuerzos por continuar esta forma de expresión indican que perdurará mucho tiempo más.

²⁴ Luís da Câmara Cascudo, *Literatura oral no Brasil*, *op. cit.* Traducción libre. p 28.

“La mayoría de esos folletos son leídos para los que no saben leer, en los balcones, copiares, terrazas, calzadas, en círculo, atentos, silenciosos. Aún hoy, en las haciendas de ganado del Noreste, en las villas y ciudades brasileñas, en todo el territorio, hay una asistencia obstinada para esa literatura, en voz alta, lenta o arrebatada”.

Graciliano Ramos (1892-1953). Estos narradores contribuyeron a que dichas expresiones populares se volvieran expresiones eruditas.²⁵

Con respecto a los elementos constitutivos de la literatura de folletín. Amado prosigue la causalidad literaria de la novela folletinesca del romanticismo brasileño, que se servía de la fatalidad y la peripecia para embelesar a los lectores:

No romance folhetinesco do Romanticismo, a peripécia consiste numa hipertrofia do fato corriqueiro, anulando o quadro normal da vida em proveito do excepcional. Os fatos não ocorrem; acontecem, vêm prenhes de conseqüências.²⁶

Otros recursos constitutivos en cuanto a la sustancia son la intriga: factor fundamental de captación, la simplicidad anecdótica de la trama y el esquema maniqueo de los personajes que en la mayoría de los casos carecen de profundidad dramática o psicológica.

Con respecto a la forma, el ganador del Premio Camões 1998, menciona en el ensayo sobre la obra folletinesca de Texeira e Sousa “Bajo el signo del folletín”, que la estructuración es en capítulos breves aunque no bien elaborados ni organizados. Sin duda la triada que conforman las partes de *Mar muerto* no escapa a esta deficiencia de composición folletinesca aunada a la terrible técnica de la digresión.

Como ha mencionado el narrador extradiegético en el exordio o introducción de esta novela “ven escucha esas historias” la recreación de esta pieza no le pertenece al autor, acto de sinceridad aclaratoria. Él sólo intentará contar una historia que es propia del pueblo y que por lo tanto, no lo involucra en la anécdota de la trama, voz muy propia de la literatura de cordel; Amado reiteró esa técnica en otras obras emblemáticas como: *Os pastores da noite* (1964), *Tereza Batista, cansada de guerra* (1972) y primordialmente en *Tenda dos milagres* (1969). Miécio Táci puntualizó en su libro *Jorge Amado, vida e obra* con respecto a este recurso que: “Este treto será modelo a ser repetido nas

²⁵ La transición literaria es nítida de un periodo de configuración que se desarrolla en un sistema literario ya consolidado. Concepto elaborado por Antonio Candido. Véase el apéndice de esta tesis, dedicada al sistema literario propuesto por el caro crítico carioca o de viva fuente en el libro editado por la UNAM-CCYDEL, *Introducción a la literatura brasileña*, de 2005.

²⁶ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira, vol. II, (Momentos decisivos) op. cit.* Traducción libre. p. 128.

“En la novela folletinesca del Romanticismo, la peripecia consiste en una hipertrofia de acto trivial, anulando el cuadro normal de la vida en provecho de lo excepcional. Los actos no ocurren; acontecen, vienen repleto de consecuencias.”

representações de outros romances, padrão indicativo da direção estética que toma toda a obra do escritor.”²⁷

2.1 Prefiguración

El *ABC de Castro Alves* (1941), inicia con una interpelación al lector, el personaje de esta obra es más emblemático y real, no tan legendario como Rosa. La fama de ella se conserva en la leyenda “¿Oíste, alguna vez, el romance de Rosa Palmeirão, la de la rosa grande en la blusa y navaja en la pollera, la que luchaba con seis hombres y a los seis hombres vencía?”²⁸

Este recurso literario, como he mencionado, es típico en la obra de Amado; son esos personajes legendarios que forman parte del imaginario del pueblo bahiano los que le dan a la trama un toque de verosimilitud. Algunas de estas leyendas son sobre combatientes de las luchas en las haciendas, del sertón, de algunas ciudades o regiones del nordeste brasileiro. El narrador los cita como referencia o recrea su historia como paradigma a seguir; Amado ha dispuesto en su novelística la idea del pueblo bahiano, que tiene la concepción de que estos héroes son estrellas que se muestran cada noche en el firmamento, de entre ellos figuran: Lucas da Feira, Zumbi, Zé Ninck, Maria Bonita, Maria Cabaçu, Antonio Balduino, Malazarte, Besouro o Virgulino Ferreira Lampião; todos ellos emblemáticos personajes de la literatura de cordel. Rosa es el ente ficticio más apegado a esta literatura popular en *Mar morto*; el hecho significativo es que Amado la presenta como tal, como una leyenda, pero la desenvuelve como personaje de novela al modificar los caracteres que la determinan, la vuelve un personaje más accesible y la caracteriza con símiles que tienen como referente al mar.

Rosa aparece en la primera parte de la novela, en el capítulo dedicado a ella, “Acalanto de Rosa Palmeirão”, y en otras dos intervenciones; la más significativa se desarrolla en la parte final de la novela. En ese capítulo inicial, es la voz del viejo Francisco el que narra las aventuras de este personaje -narrador verbal, intradieético y

²⁷ Mark J. Curran, *Jorge Amado e a Literatura de cordel*, op. cit. Traducción libre. p. 17.

“Este ardid será modelo a repetir en las representaciones de otras novelas, patrón indicativo de la dirección estética que toma toda la obra del escritor.”

²⁸ Jorge Amado, *Romancero de Castro Alves*, p. 7.

que tanto gusta de contar historias-. Con su guitarra cuenta, como buen juglar, ya sea en verso o en prosa, sucesos sobre ella que forman parte del cancionero o que han nacido de su imaginación:

Mas por mais que aumente nunca dirá mesmo a inteira verdade sobre Rosa Palmeirão. Nenhum contador de histórias desse mundo (e os melhores estão na beira do cais da Bahia), pode dizer tudo que Rosa Palmeirão já fez. (p. 49)²⁹

La descripción en esa primera instancia es con metonimias, la fuente es el cancionero, es una recreación de un personaje legendario y por la tanto distante. En una segunda instancia Rosa aparece en escena como ente de acción, sus aptitudes la determinan; en esa instancia Amado le atribuye otras características y la recrea con símiles. En la última instancia que es decisiva, Rosa es metaforizada, es un personaje que tiene un devenir propositivo.

El ABC que narra las aventuras de este personaje de entre tantos versos y estrofas, los de mayor significación para caracterizarla con ese recurso poético metonímico, dicen así...

Rosa Palmeirão tem navalha na saia.

Tem brinco no ouvido e punhal no peito.

Não tem medo de rabo-de-arraia.

Rosa Palmeirão tem corpo bem feito.

Rosa bateu em seis soldados

Na noite de São João

Chamaram seu delegado,

Ele disse-não vou lá não.

Veio toda a poliça

Ela opuso a punhal

²⁹ “Pero por más que invente, nunca llegará a contar todo lo que es Rosa Palmeirão. Ningún contador de historias de este mundo (y los mejores están en la ribera del muelle de Bahía) podrá narrar todo lo que Rosa Palmeirão ya hizo.”

Foi medonho o rebuliço

Foi uma noite fatal.

Veio orde de trazer

Palmeirão ou morta ou viva...

Ela opuso a navalha

Só se viu homem correr...

Se de dia era valente,

Valente com ela só...

De noite era diferente,

Dos homens ela tinha dó...³⁰

Como se podrá notar, los versos son narrativos y son ciertamente hiperbólicos; son metros semejantes a los utilizados en los folletos de cordel, la composición se presenta en este romancero en cinco estrofas de cuatro versos. Las cuatro estrofas de siete sílabas son una mezcla de la métrica llamada sextillas (tipo de metro que se utiliza para narrar críticas sociales, sátiras o combates), que cumple la función de dar a conocer las hazañas de esta indómita mujer. Empero es en la primera estrofa, en donde se trazan los elementos metonímicos que dan los caracteres de Rosa, el metro utilizado en esa primera estrofa es el llamado Galope à Beira Mar; métrica que es conocida como un galope alagoano que se utiliza principalmente para describir y que se fundamenta en el ritmo al declamarlo.

³⁰ “*Rosa Palmeirón lleva navaja en la falda,
Arete en la oreja y puñal en el pecho.
A pelear ¿Quién le gana?
Rosa Palmeirón tiene el cuerpo bien hecho.
Rosa peleó seis soldados / En la noche de San Juan
Llamaron al delegado / Y no se quiso arriesgar.
Se vinieron los milicos, / Sacó ella su puñal,
El revuelo fue terrible. / Era una noche fatal.
Tenían orden de traer / Muerta o viva a Palmeirón...
Ella sacó la navaja, / Sólo se vio hombre correr...
Si de día era valiente, / Valiente como el mejor...
De noche era diferente / De los hombres ella tenia dolor...*”

La navaja y puñal son los distintivos metonímicos que determinan su carácter; Rosa Palmeirão simboliza la vida al límite, la lucha constante de estar entre la vida y la muerte; situación límite que vuelve entrañable a los actores apasionados que así viven. De Rosa como personaje del imaginario colectivo se podrían decir cientos de historias y sin importar que sean falsas o verdaderas, verosímiles o hiperbólicas; lo importante es la leyenda que se fragua en los rasgos distintivos del personaje, de mujer fuerte y de armas tomar que es lo opuesto de la mujer tradicional o común, -sumisa y manipulable por el hombre, de este personaje legendario se ha dicho que golpeó a seis soldados, que ha estado en la cárcel en más de una veintena de ocasiones y que pobre de aquel que no satisfaga sus deseos sexuales, ya que lleva “navaja en la falda y puñal en el pecho”.

Ahora bien, si Rosa fue configurada como personaje ficticio con caracteres de mujer intratable en la literatura de cordel, cabe la pregunta de si ella será siempre así, como la describen en las canciones y en los romanceros, de forma superficial, o puede ser tratada en un sentido menos hiperbólico en su carácter; es en esta disyuntiva en donde se desenvuelve la intervención de Amado; éste narra que existe una razón determinante para que ella se comporte como intratable, justificando su complejidad.

En el capítulo seis de la primera parte de la novela, el narrador heterodiegético revela por qué Rosa se convirtió en una leyenda; ella al igual que Rita sufrió el desamor cuando aún era una jovencita, se enamoró de un hombre llamado Rosalvo y padeció la condena del desamparo al perder el “honor”:

Ele era un malandro, tocador de violão, viajando de graça nos saveiros, tocando nas festas de todas as cidades de Recôncavo. [...] sofri fome, sofri pancada nos dias de cachaça de Rosalvo, sofri mesmo que ele andasse com outras mulheres. Mas quando ela soube que a crianza naçera morta porque ele lhe dera aquela beberagem amarga, que fora ele quem não quisera viva, então ela virou outra, virou Rosa Palmeirão da navalha e punhal e o deixo morto junto ao violão (p. 76).³¹

Rosa es un personaje proto-típico, su fama ha llegado a diversos lugares; como acontece en la historia del casamiento del cabo Martín, de su obra *Los pastores de la noche* (1964). La configuración de dichos personajes se sustenta en presupuestos, en ideas infundadas con un sentido hiperbólico. Casi siempre esos presupuestos se cuentan en

³¹ “Él era un vago, tocador de guitarra, que andaba gratis en los saveiros, tocando en todas las fiestas de las ciudades del cinturón. [...] Sufrió hambre, porque él nada tenía, sufrió palizas de Rosalvo cuando se emborrachaba, sufrió viéndolo andar con otras mujeres. Pero al saber que su hijo había nacido muerto por un brebaje que él le diera para hacerla abortar, Rosa Palmeirão se transformó, fue la de la navaja y el puñal, y lo dejó muerto junto a su guitarra.”

una cantina o posada -el lugar de reunión en donde se recrean los acontecimientos, las historias o los chismes se transmiten de uno a otro distorsionándolos-. Como se transfigura en el bar de Nacid en *Gabriela, clavo y canela*. O en el caso de esta novela, el “Farol de las estrellas”, escenario bohemio en donde se gestan las historias que se desarrollan en los muelles. Todos los que conocen a Rosa a través de los romanceros, no saben su razón de ser, sólo sus hazañas de valiente; la imaginan como algo inalcanzable, como un ser fuera de toda realidad; una percepción por demás errada que no permite aprehender el verdadero sentido de este personaje. Amado le da vida más allá del cancionero y de la literatura de cordel, imbuyéndole metáforas eróticas y finalmente como símbolo de lucha sin la violencia física que la definía.

2.2 Su ABC podía seguir cantándose

En la segunda instancia Rosa es recreada, a partir de sus rasgos distintivos, como un símil del mar. Las metáforas utilizadas por Amado son las llamadas sensibilizadoras, son epítetos metafóricos, que personalizan a Rosa. En esa instancia es cuando ya aparece como un personaje que actúa en la historia, el narrador omnisciente le atribuye ojos tiernos y una mirada que es cambiante como el mar y toda la belleza de una mujer pasional y erótica; implícitamente se evoca la figura de la diosa Iemanjá.

Por que o ABC não falava de aqueles olhos fundos, verdes, que pareciam uma pedra do fundo do mar? Mais que o punhal, a navalha, o corpo bem feito, as nádegas de saveiro, aqueles olhos metiam medo eram fundos e verdes como o mar. Quem sabe se eles não variavam com a cor do mar, mar azul, mar de chumbos nas noites pesadas de calmaria? (pp. 51, 52)³²

Esa belleza es una paradoja, es el símbolo de la dialéctica del amor: vida-muerte. Su mirada es cambiante como el mar, como la vida misma, en esa profundidad se recrean las metáforas: “Verdes de amor en las noches del arenal”, “azules en los días tranquilos”, “plomizos cuando viene la tempestad”. El narrador nos informa que nadie había visto en realidad los ojos tiernos y pasionales de esta mujer, los presupuestos y los preconceptos condenan o engrandecen la figura de Rosa Palmeirão.

³² “¿Por qué su ABC no hablaba de sus ojos profundos, verdes, que parecían una piedra en el fondo del mar? Más que el puñal, la navaja, el cuerpo bien hecho, las nalgas, eran sus ojos, que daban miedo, profundos y verdes como el mar, mar azul, verde, mar de plomo en las noches pesadas de tempestad.”

Es significativo que sea Gumersindo el único que ve en realidad la mirada de esta mulata preciosa, se percata de la profundidad que encierra, la sensualidad que contiene: “deseosos de amor, tiernos ojos de mujer”. Él es el hombre que no teme, que no claudica ante la fama y el temor que determinan la bravura de Rosa; su gallardía le permite obtener la otra realidad que también la determina y que la ha hecho legendaria: “sólo un valiente amaré a Rosa”.

El ardid propuesto por Amado para darle un mayor sentido es el siguiente: existe un motivo lapidario en el devenir de Rosa: no puede procrear. La edad le impide realizar ese sueño que perdió envuelta en tantas gestas. Es determinante ese hijo que le obligaron abortar, dicho acto la lanzó herida y violentada al mundo para defenderse y herir a aquellos que tuvieran una actitud prepotente con ella. En Guma ve el descanso y el sosiego de su ajetreada vida, por eso le confiesa: “Te juro, quisiera tener un hijo, un hijo para criarlo, para cuidarlo.” El narrador omnisciente termina este segundo acercamiento de Rosa, humanizándola, con la siguiente frase que clarifica la actualidad de esta mujer. “Y no tuvo vergüenza de las lágrimas que rodaron sobre el puñal del pecho, la navaja de la falda”.

Rosa regresará cuando tenga un nieto que cuidar, comprende que no puede anclar su vida a la de un joven que bien podría ser su hijo; Guma merece casarse con una mujer de su edad, ella lo sabe, ha previsto a Livia y pide por esa esperanza de cuidar al hijo de Guma como si fuera propio; volverá cuando sea abuela y pueda procurar. “Enseñarle a ser valiente como debe de ser un marinero de verdad.”

2.3 Desmitificación

En esa encrucijada se queda la historia de Rosa, hasta que en el último capítulo con la muerte de Guma ella regresa; sin embargo, antes de analizar el desenlace de este personaje es necesario un intento por esclarecer o indagar quién es este ente de ficción y de dónde proviene su leyenda.

Algunos historiadores han afirmado que realmente vivió, que es un personaje histórico y no una simple ficción, que era una gran capoeirista, una mujer sexualmente libre conocida como una “vedeta”, devota de Nossa Senhora da Piedade; una espía que combatió junto al teniente João das Botas por salvaguardar la isla de Itaparica en 1822, en contra el capitán Madeira de Melo.³³ Gracias a la tradición oral ha llegado a nuestros días el nombre de Maria Felipa de Oliveira, que se cree falleció en 1873.

Otros suponen que Rosa Palmeirão fue en realidad Maria Doce Homens, personaje en que también es factible que Amado se inspirara para recrearla. Otro paradigma o referente, sin duda es Maria Bonita, el gran amor de Lampião, personaje real que fue modelo de valentía en el sertón. Aunque una realidad contundente es que Rosa es única y trascendental, es el personaje femenino referencial en la obra posterior de Amado.

Se sabe: los mejores personajes de Amado fueron siempre femeninos, tal vez porque son más ricos en potencial narrativo debido a su condición social de “oprimidos”; pero también porque su cuerpo y sexualidad pueden ser mejor explotados como estímulo erótico.³⁴

La bravura y la sensualidad mestiza de Rosa son paradigma en la recreación de esas grandes mujeres en la obra posterior de Amado, sobre todo en Tereza Batista y en Tieta o esa otra exuberante mujer, guardando la extrapolación, llamada Rosario Tijeras del autor colombiano Jorge Franco.

Retomaré el análisis de Rosa, quien deja la navaja y el puñal, y regresa cuando se entera del hecho trágico; ante la ausencia, la muerte vuelve a ser el primer tiempo del mundo y se contrapone a esa apariencia de equilibrio que da la vida. En esta instancia es cuando este personaje cobra un valor significativo. Ella ha dejado de ser una mujer intratable, aventurera, y si bien ha trasgredido diversos campos en el plano social (adulterio,

³³ Los datos historiográficos no son determinantes. Eny Kleyde Vasconcelos Farias ha coordinado investigaciones serias sobre este personaje.

³⁴ Tânia Pellegrini, *La imagen y la letra*, p. 135.

matrimonio, asesinato); es representada en esa instancia como vínculo de unión con Livia, como la posibilidad de continuar la tradición del muelle. Sacarán adelante al retoño de ese valiente hombre que unió la vida de ambas: “botou a navalha na saia, o punhal no peito novamente. Parece um homem em cima do Pacote Voador. Mas Livia e bem mulher, frágil mulher. (p. 222)”³⁵

Hasta esta instancia los personajes analizados confirman esa característica fundamental que les da identidad: todos son huérfanos. Esmeralda está sola en el mundo y ha vivido con diversos hombres, no se sabe qué circunstancias la ha llevado a esa situación. De Rosa tampoco se sabe su origen, a pesar de toda su fama en realidad está sin historia, no tiene dónde asirse. Será en el último capítulo de este trabajo cuando configurará su significación ante la orfandad.

³⁵ “puso nuevamente la navaja en la falda y el puñal en el pecho. Parece un hombre sobre la cubierta del (Paqueete Volador). Pero Livia es muy mujer, frágil mujer.”

Capítulo III

Iemanjá, la deidad de los cinco nombres

“Es dulce morir en el mar,
en las ondas verdes del mar”
Caymmi-Amado¹

Enuncia la tradicional melodía popular y agorera, plena de nostalgia y aceptación. Condición humana y cultural en Salvador Bahía de Todos los Santos, sustancia aprehendida y recreada por diversos artistas bahianos entre ellos Dorival Caymmi y Jorge Amado. En la canción se expone la historia común y cíclica que se repite natural e instintiva en los muelles; esta situación que se ha manifestado de forma constante, tanto universal como particularmente, es materia prima de *Mar muerto*. Se trata del delirio de los contrastes: el sentirse perseguido y observado, en espera de ser premiado o castigado, situación límite y latente que conllevan el placer de estar vivo, o la ruptura, la postración que trae la muerte; el trato con esa realidad fáctica que se intenta interpretar y comprender, que implica la aceptación al sacrificio por la convicción a ese sistema de creencias híbrido del candomblé. Al respecto, Dorival Caymmi recrea ese sentir en diversas composiciones:

É tão triste ver partir/ Alguém que a gente quer/ Com tanto amor/ E suportar a agonia de
esperar voltar/ Viver olhando o céu e o mar/ A incerteza a tortura.

Essa canção, por exemplo, A Canção da Noiva, é uma canção, é uma cantilena terna, exatamente do momento em que a mulher está assim... incerta do destino do seu amado depois do um temporal.²

¹ *A musica brasileira deste século por seus autores e interpretes, número 6, p. 128.*

“É doce morrer no mar nas ondas verdes do mar”

Dorival Caymmi nació en Salvador Bahía el 30 de abril de 1914. Es un gran amante de la naturaleza, de su tierra natal que ha sido su inspiración para recrear temas de esa parcela brasileña, de la paradójica vida en torno al mar; ha compuesto más de una centena de canciones. Con su buen amigo Jorge Amado compartió diversas composiciones, entre ellas dieron a conocer esta canción “É Doce Morrer no Mar”, tema fundamental en el que gira la anécdota de *Mar morto* (Cesaria Evora y Marisa Monte han realizado una eximia interpretación de este tema). En la mayoría de sus piezas, Caymmi “canta” la vida de los pescadores, sus alegrías, sus historias trágicas, que son recitadas con un tono de suavidad, de forma simple y pura. Complementan el tema del amor, la vida y la muerte en el mar otras canciones del autor, entre ellas; “Itapoã”, “Canção da Partida”, “Dois de Fevereiro”, “Promessa de Pescador” y “A Canção da Noiva”.

Es el t3pico de los habitantes de los litorales; la espera de la mujer principalmente, de los hijos, de los dem3s parientes y amigos que con angustia e impacientes, desean el bienestar, el regreso del hombre de la casa, del h3roe que lucha diariamente tras salir al mar a ganarse la vida en el reino de Iemanj3. Este personaje marinero tomado de cierta realidad, posee y afronta con humilde aceptaci3n su destino: entregarse d3a a d3a a su labor, con el temor a lo inevitable que es el encuentro con la muerte pero sin el sentir tr3gico, ese encuentro natural de la vida est3 all3 y se debe afrontar con valent3a. Despu3s de la tempestad siempre se vive una nueva realidad, se desarrolla un cambio en el escenario id3lico, ya que cuando la tempestad se avecina acecha como una noche adelantada en el tiempo, nadie la espera -no la reciben con m3sica y alegr3a como es habitual en los muelles, ya que est3 fuera de tiempo. Es la noche que cae de improvisto y cubre con su manto de muerte.

E assim continua, vem surgindo uma nova aurora, o dia vem se repetindo, 3 o cotidiano, 3 aquela coisa natural da vida, at3 terminar com a mesma coisa que 3 a marcha, a partida dos pescadores, que volta a ser repetida a3.³

Esa es la dial3ctica amadiana, transpuesta en el artificio literario de la verosimilitud que prevalece en la novela. La dicotom3a de la vida: el amor en esa pasi3n parad3jica con la muerte; el goce, el placer y la muerte; siempre ella, siempre hasta el final. Empero, qu3 predomina en esa paradoja: la condena a la finitud que tan arraigada se sembr3 en la tradici3n peninsular o el placer de los sentidos que es fuente profunda de la tradici3n popular de la tercera ra3z. Esta 3ltima creencia de fuente africana es la que repercute por instinto en *Mar Muerto*; ambos elementos van yuxtapuestos, la condena o resignaci3n, hasta que en un determinado momento se ligan y L3via, el personaje emblem3tico, toma la determinaci3n; en ese instante decisivo se debe tomar una postura ante tal situaci3n y ella lo hace. La desavenencia de vestir de luto y sacrificar la vida cada jornada, con la certeza de que nada cambiar3 en la monoton3a perpetua del castigo de la fatalidad o ser

² *Ibid*, pp. 132-133.

“Es tan triste ver partir/A alguien que se quiere/ Con tanto amor/ Y soportar la agon3a de esperar el regreso/ Vivir observando el cielo y el mar/ La duda, la tortura.”

“Esa canci3n, por ejemplo, La Canci3n de la Novia, es una canci3n, es una cantaleta tierna, exactamente del momento en que la mujer est3 as3... incierta del destino de su amado despu3s de un temporal.”

³ *Ibid*, *op. cit.* Traducci3n libre. p. 133.

“Y as3 contin3a, viene surgiendo una nueva aurora, el d3a se viene repitiendo, es lo cotidiano, es aquella cosa natural de la vida, hasta terminar con la misma cosa que es la marcha, la partida de los pesadores, que vuelve a ser repetida ah3.”

instintivo y natural, para recrear la “vida” con aptitud combativa ante la adversidad. Autarquía es la postura que se propone en el final de la novela.

Mario Vargas Llosa ha mencionado sobre la novelística amadiana con respecto a este tema tan humano y universal:

Um de seus maiores encantos-todas as aventuras do mundo não são capazes de quebrar a vontade de sobrevivência, a alegria de viver, agradável habilidade de sempre superar as adversidades, que animam seus personagens.

Sempre haverá na vida humana um espaço para a diversão e outro para esperança.⁴

Es acorde el señalamiento del autor de *La guerra del fin del mundo*, la postura y finalidad de Amado es mostrar, proponer un cambio en la actitud al afrontar la desgracia. La intención es poseer una postura combativa y no de resignación. Posición o actitud que se recrea en muchas otras obras emblemáticas del autor y que cultivó la identidad mestiza de las capas bajas de la sociedad que buscan descollar de esa condición marginal. Un nítido ejemplo de ello es el siguiente fragmento con que se inicia la narración del romance *Jubiabá*.

El negro seguía golpeando lleno de rabia.

Fue entonces cuando el alemán se echó sobre de él intentando sacudirle de nuevo en el ojo dolorido. El negro esquivó con esguince rápido y como un muelle que se distendiera, proyectó el brazo contra de Ergin. El campeón de la Europa central describió una curva con el cuerpo y cayó con todo su peso sobre las tablas.⁵

Baldo es una de las múltiples figuras del típico y paradigmático personaje romántico que triunfa ante la adversidad. Es Antonio Balduino al igual que Guma-Lívia, el prototipo que se recrea con tenues matices en otros referenciales personajes dentro de la obra amadiana como son; Pedro el Bala, Quincas Berro’Dagua, Pedro Archanjo, el capitán Moscoso, Gabriela, Tieta, Tereza, etcétera.

En *Mar morto* es el viejo Francisco, el narrador intradieético de la novela, el que ve lo que sólo él es capaz de observar y pide a todos que atiendan ante el milagro que se presenta en alta mar, en la parte final de la novela: “¡Vean! ¡Vean! Es Janaína.” Los

⁴*Cuadernos de literatura brasileira: Jorge Amado, op. cit.* Traducción libre. p. 39.

“uno de sus mayores encantos, todas las aventuras del mundo no son capaces de quebrar la voluntad de sobrevivencia, la alegría de vivir, la agradable habilidad de siempre superar las adversidades que anima a sus personajes.

Siempre habrá en la vida humana un espacio para la diversión y otro para la esperanza”.

⁵Jorge Amado, *Jubiabá*, tr. Basilio Losada, p. 9.

personajes que se encuentran en ese momento en el desarrollo de la acción, asisten a recrear la imagen romántica propuesta por el narrador que conlleva una gran significación.

Olharam e viram. Dona Dulce olhou também da janela da escola. Viu uma mulher forte que lutava. A luta era seu milagro. Começava a se realizar. No cais os marinheiros verem Iemanjá, a dos cinco nomes. O velho Francisco gritava, era a segunda vez que ele a via.

Assim contam na beira dos cais (p. 223).⁶

Ésta es una de las imágenes románticas canónicas. Es el héroe en la cima de algún montículo, de una montaña, de un sitio que simbolice su triunfo; en este caso de esta novela es la proa de la embarcación el espacio significativo, el signo es el timón que encauza y orienta el proseguir de Livia, y más aún, no es sólo ella, es el hijo que ha procreado con Guma su aliento para seguir adelante. La historia de la vida en los muelles es cíclica, se repite constantemente, como el oleaje, el destino de los marineros se repetirá y esta paradoja de discontinuidad se afronta con pasión sin temor a la finitud.

Un hecho significativo de esta obra es que la imagen que se representa en el desenlace no es solamente de un personaje, es Rosa Palmeirão y Livia en simbiosis con la princesa de Aiocá. En un plano aún más profundo, es en general, como he reiterado, la historia que se recrea interrumpidamente del pueblo bahiano en la ribera, que enfrenta su realidad. “Mediante el sacrificio el hombre entra a formar parte de la naturaleza, el orden del universo y se reconcilia o se amiga con los dioses.”⁷

Aunque es preciso tener cuidado con la desavenencia, si bien me he aventurado a argumentar que en esta novela existe un personaje complejo conformado por Rosa y Livia con referencia a la diosa Iemanjá, ahora advierto que debo dar un ligero matiz: si es que se considera a ese personaje complejo, en todo caso no serían solamente los personajes humanos que he intentado demostrar sino es el tema como tal, el personaje principal de esta obra: el mar muerto, la orfandad.

⁶ “Observaron y vieron. Doña Dulce observó también desde la ventana de la escuela. Vio una mujer fuerte que luchaba. La lucha era su milagro. Se comenzaba a realizar. En los muelles los marineros vieron a Iemanjá, la de los cinco nombres. El viejo Francisco gritaba era la segunda vez que él la veía.

Así cuentan en la rivera de los muelles.”

⁷ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 41.

Develando esa “realidad” una posible alternativa de interpretación y aptitud para afrontarla es el sincretismo religioso, en este caso la deidad Iemanjá. La tradición oral y pagana son los elementos indispensables para la recreación literaria, el pueblo bahiano y su sistema de creencias son esa “materia prima”.

Existe un indicio determinante para aventurarse a tal afirmación; la clave bien podría ser el título de la novela. Amado pudo haber intitulado la obra como “Guma y Lívia, una historia bahiana de amor” o “El sentir del pueblo de Iemanjá” (me disculpo por tan aberrantes supuestos de títulos para la obra). El nombre de la novela es significativo, la razón principal es que este título propone una antítesis del mensaje en sí mismo. El mar muerto es la tradición, para los hombres de mar que van a él a laborar y para los que esperan, es el encuentro con la fatalidad, la finitud que está siempre latente, la idea trágica para los que añoran en tierra, y esa es la concepción que la voz narrativa, no sólo literaria sino del cancionero, propone se debe cambiar, debe erradicarse por completo. Aceptar ese privilegio que solamente poseen los marineros del reino de Janaína.

Para culminar la exégesis de este trabajo es necesario recorrer tres senderos que clarificarán la idea central sobre la orfandad, esta triada de sentidos (la diosa Iemanjá, el candomblé y la nueva mitología) desembocarán en la conclusión.

1. Deidad polisémica

Al ser el santo Iemanjá el referente primordial en la composición de los personajes principales de esta novela, es necesario comprender qué significantes transfigurados propone Amado para darle sentido en esta obra, en esa nueva mitología.

La voz narrativa indica que esta deidad posee cinco nombres: es para los canoeros de la ribera, Janaína; para sus hijos primigenios, los negros estibadores, ella es Inaê o en tono más solemne la Princesa Aiocá; las mujeres que le piden favores (el más común, que les lleve al amor de su vida), la veneran como Señora María; aunque su nombre siempre ha sido Iemanjá.

Esta diosa es la representación, la configuración, la imagen de una realidad que se intenta explicar o justificar, ante o debajo de ese instante que se trata de aprehender. Al personificar a la deidad, en este caso la imagen es de la sirena hermosa, de lengua y blonda cabellera que se deja ver con el reflejo de la luna llena en el mar; es la figura hierática milenariamente sagrada y atractiva, su numen atrapa y cautiva, conlleva la pasión de buscar el horizonte, el ideal de adorar lo intangible, lo que significa el más allá, que implica la muerte.⁸

Iemanjá es para el pueblo bahiano una sirena de la tierra primigenia, África. Las procesiones que le dedica su pueblo dos veces al año se realizan en el Dique del muelle y en la gruta de Monte Serrat, recintos que se encuentran entre la bahía y el puerto de la leña en Itapagipe. Los marineros son sus predilectos, son sus hijos en la concepción idealizada, aunque en la vida, en una sola ocasión es también esposa; en ese momento sus protegidos pueden verla y amarla por el valor al sacrificio. Son pocos los elegidos que son llevados a su reino, al quitarles la existencia, se cumple el eterno retorno, la vida humana vuelve a su fuente, a su origen. “Os homens da beira dos cais só têm uma estrada na sua vida: a estrada do mar. [...] O mar é o dono de todos eles (p. 19).”⁹ Todos los marineros añoran morir de manera heroica en alta mar, en una tempestad para ser momentáneamente hijos y esposos predilectos de ella. “Do mar vem toda a alegria e a

⁸ De entre los diversos sentidos polisémicos que significa la imagen de la sirena, es congruente la idea de los escandinavos, de que ellas son la encrucijada o la emboscada marítima de la muerte por el impulso de la pasión de ir en busca de lo desconocido.

⁹ “Los hombres de la ribera del muelle sólo tienen un camino en la vida: el camino del mar. El mar es el amo de todos ellos. [...] Del mar viene toda la alegría y toda la tristeza, porque el mar es un misterio. [...]

toda a tristeza porque o mar é mistério. [...] Quem já decifrou o mistério do mar? Do mar vem a música, vem o amor e a morte” (p. 19).¹⁰

El sacrificio es una alegoría milenaria manifestada en diversas culturas del orbe. La procesión y liturgia que se representa en esta novela como “realidad” cumple la función de aplacar el hambre de la deidad y que los mortales puedan pedir y poseer algo por algún tiempo. “Pues todo pertenecía a los dioses y al hombre nada; al darles algo, se les rogaba conformidad, aceptación, limitación en su demanda.” Idea y concepción que se desenvuelve y manifiesta en el sincretismo bahiano y que es fundamento determinante en la identidad manifestada en *Mar muerto*. “Sin el sacrificio, el hombre hubiera permanecido encadenado por siempre a la realidad habitante en las entidades divinas.”¹¹

El mito de esta diosa es parte de la tradición oral del pueblo bahiano que representa esa perspectiva de interpretar y pertenecer a una tradición. Por ello es significativo que el viejo Francisco, narrador intradieético, represente ese ser que sabe, aprende y recrea oralmente el origen de la realidad que lo envuelve y sea consciente de la función que deben asimilar como habitantes de ese escenario único, majestuoso y cautivador. Comprender para interpretar es la enseñanza que comparte el viejo Francisco.

Não são muitos no cais sabem da historia de Iemanjá e de Orungã, seu filho. Mas Anselmo sabe e também o velho Francisco. No entanto, eles não vivem contando essa história, que ela faz desencadear a cólera de Janaina. Foi o caso que Iemanjá teve de Aganju, deus de terra firme, um filho, Orunga, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem a mãe, aquela bela rainha das águas. Era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E um dia, não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e assim, surgiram as águas, e também essa Bahia de Todos os Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovoes. (p.71)¹²

¹⁰ ¿Quién pudo descifrar el misterio del mar? Del mar viene la música, viene el amor, viene la muerte.”

¹¹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 40.

¹² “No son muchos en el muelle que saben la historia de Iemanjá y de Orungã, su hijo. Pero la sabe Anselmo y también el viejo Francisco. Sin embargo pocos la cuentan, porque pueden desencadenar la cólera de Iemanjá. El caso es que ella tuvo un hijo de Aganju, dios de la tierra firme, llamado Orungã, que fue hecho dios de los aires en estas tierras y vivió por estos aires. Pero el pensamiento de Orungã no salía de la imagen de la madre, la bella reina de las aguas. Era la más linda de todas y los deseos de él estaban puestos en su madre. Y un día no resistió más y la violó. Iemanjá huyó y en su fuga se le abrieron los senos y así nacieron las aguas y también esta Bahía de Todos los Santos. Y de su vientre fecundado por el hijo nacieron los santos más temidos, los orixás que mandan los rayos, las tempestades y los truenos.”

2. Candomblé¹³ bahiano

El sincretismo bahiano que es la transculturación ideológica que se desarrolló en ese espacio y que para muchos es el exotismo bahiano. Es un sistema de creencias que pulula principalmente, entre la religión “oficial” de la tradición católica peninsular y que en segundo plano, pero con mayor profundidad, se manifiesta y se ha impuesto el candomblé afro-brasileño, fundamentalmente de la nación tribal nagô; que se encuentra más arraigada dentro de la población y que también está matizado por concepciones aborígenes.

El candomblé como religión es más bien un modo de organización de la sociedad y no un sistema de control; no es una religión politeísta como en primera impresión se cree sino monoteísta. Olorún es el eje rector de este sistema de creencias (señor o dueño del cielo) y no tiene ningún vínculo con los humanos, su hijo Oxalá es el generador de la humanidad, en posición subalterna se desenvuelven los llamados santos u orixás que son agentes, delegados o ministros que tienen un estrecho contacto con los devotos y practicantes de las liturgias.

El sincretismo bahiano surge al imponer a los esclavos africanos la devoción por los santos católicos, situación que se desarrolló de forma similar en otras colonias de Iberoamérica, basta citar nuestro caso mexicano. Los habitantes de esta parcela brasileña tuvieron que venerar a sus deidades africanas a través de las imágenes católicas creando deidades híbridas.

Es prudente referir que es importante este sistema de creencias dual, porque es una forma alternativa de comprender e interactuar; es una nueva forma de mitología, una naciente identidad que buscaba reconocerse.

O mito, presente pelo movimento, pela ação, pelo testemunho humano, pode conservar alguns caracteres somáticos, mas possui costumes que vão mudando, adaptados as condições do ambiente em que age.¹⁴

¹³ El candomblé es una expresión onomatopéyica de la lengua tribal nagô que significa originalmente danza e instrumento de música y que por extensión llegó a designar la ceremonia religiosa.

¹⁴ Luis da Câmara Cascudo, *Literatura oral no Brasil, op. cit.* Traducción libre. p. 52.
“El mito, presente por el movimiento, por la acción, por el testimonio humano, puede conservar algunos caracteres somáticos, mas posee costumbres que van mudando, adaptados a las condiciones del ambiente en que nace.”

El mito es entendido por el sistema de creencias de raíz africana como tradición sagrada, como revelación primordial o paradigma a seguir que da significación y valor a la existencia desde perspectivas múltiples y complementarias. “Los mitos de los primitivos reflejan aún un estado primordial. [...] fundamentan y justifican todo el comportamiento y la actividad del hombre.”¹⁵ Esa es la postura que se desarrolla en *Mar muerto*, la dialéctica entre lo sagrado y lo profano, las dos realidades que se encuentran mezcladas y necesitan ser explicadas y replanteadas. La concepción de la vida tiene un tono cíclico en el que todo se está iniciando, creciendo, vibrando y decayendo, descomponiendo o muriendo de forma simultánea.

Es necesario apuntar que los orixás son dioses inminentes. Esta concepción es importante ya que la percepción e interpretación de la realidad difiere de la visión occidental. La liturgia no es contemplativa sino que se recrea, se “vive”, se tiene contacto directo con las deidades. El sistema de creencias se basa en lo siguiente: cada ser humano tiene su propio santo que le confiere un carácter primario de identidad.¹⁶ Un orixá maestro en la cabeza y otros santos secundarios que terminan de matizar los caracteres de cada persona.

Para los africanos el arte de la liturgia no es un medio y sí un fin: es la vitalidad, respirar, pulsar y sobretodo procrear. Es significativo que Guma y Livia se conozcan en una ceremonia que los liga indisolublemente. Livia es una iniciada que se ha preparado meses atrás para esa liturgia que la consagra como mujer hecha para cumplir la función primordial de la condición humana, la reproducción.

Primeiro deram a todas elas um banho com as folhas sagradas, raspam-lhes os cabelos da cabeça, das axilas, do púbis, para que o santo mais livremente possa penetrar, e então veio o *efun*. Tiveram as cabeças pintadas e também as faces com cores berrantes. Receberam então a Iemanjá que penetrou nelas ou pela cabeça, ou pelas axilas ou pelo púbis. (p. 74)¹⁷

En ese plano mágico e “ilógico” se desenvuelve el encuentro de dos seres que están predestinados; Livia y Guma se ligan para siempre.

¹⁵ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 11.

¹⁶ En ciertos rituales se rapa la parte superior del cráneo del iniciado y se pinta todo el cuerpo de un pigmento albo, se trazan dos líneas en la cabeza, como un plano cartesiano, y se hace la indicación de que en ese momento se debe ser consciente que cada quien posee su propio eje del mundo, cada individuo es dueño de su destino, es libre pero también responsable del rumbo que decida tomar en su vida.

¹⁷ “Primero recibieron un baño con hojas sagradas, les raparon la cabeza, las axilas, el pubis, para que el santo pudiese penetrarlas más fácilmente, y, entonces se realizó el *efun*. Sus cabezas fueron pintadas de colores chillones. Y recibieron a Iemanjá, que penetró en ellas por la cabeza, por las axilas, por el pubis.”

La ceremonia litúrgica al respecto, se entiende como música, danza y canto, elementos que van al unísono para invocar a las deidades. Los tambores que están en contacto directo con el suelo son tocados para llamar a la madre tierra, para pedir permiso y abrir puertas de percepción. La danza y el canto que complementan la acción coadyuvan para alcanzar el estado de trance, y es en ese preciso instante en que se desarrolla el vínculo estrecho entre la deidad y lo humano. El amor de esta pareja está velado por lo pagano y por lo divino. “Danças sem espectadores. Sem assistência. Todos os presentes participavam, cantando, dançando, batendo palmas. Os músicos dançam também.”¹⁸

En las liturgias el placer estético no es fundamental e indispensable como sí lo es el sentido final tendiente hacia lo social y lo funcional; la imagen y el ritmo que invocan la reproducción son lo fundamental. El ritmo de las percusiones es el estrecho contacto con la madre naturaleza, es la invocación al contacto instintivo que desbocará en lo sexual; las pulsaciones que se hacen al suelo e incluso las corporales, que tienen como finalidad llamar, son manifestadas ya que cuerpo humano como caja de resonancia representa la vida fisiológica¹⁹; es una expresión en su integridad telúrica; ritmo, percusión (instinto) en contraposición de la concepción musical de occidente que es mucho más melódica (racional). La música de raíz africana es un placer de los sentidos, fundamentado en el pulso, en los intervalos en que sigue su progresión el ritmo.

Desde as épocas mais remotas a dança, o canto e a música foram um trinômio compacto. [...] Música e dança fundem-se em uma simbiose cuja importância é considerável entre os africanos, notadamente nas celebrações, ritos, cultos, etc.²⁰

¹⁸Luis da Câmara Cascudo, *Literatura oral no Brasil*, op. cit. Traducción libre. p. 37

“Danza sin espectadores. Sin asistencia. Todos los presentes participaban, cantando, danzando, aplaudiendo. Los músicos danzan también”.

¹⁹ Si comprendiéramos la música como un árbol; las raíces significarían el ritmo, la base espacio temporal que se manifiesta en la pulsación, el tronco representaría la armonía que está sumamente asociada al ritmo y el follaje del árbol representaría la melodía, el fruto o el ornamento del sistema. Para completar la idea; el sicoanalista suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) interpreta que la razón es armonía y el sentimiento melodía; el instinto es ritmo y la intuición improvisación. Los cuatro elementos del equilibrio personal de cada ser humano.

África es ritmo e improvisación, Occidente es melodía y armonía, y en ese sincretismo, en esa mezcla de percepciones e interpretaciones se desenvuelve la nueva identidad iberoamericana, la transculturación que nunca se encuentra estática y muda constantemente.

²⁰ Edoardo Vidossich, *Sincretismo na música afro-americana*, op. cit. Traducción libre. p. 10.

“Desde las épocas más remotas la danza, el canto y la música fueron un trinomio compacto. [...] música y danza se fundan en una simbiosis cuya importancia es considerable entre los africanos, notablemente en las celebraciones, ritos, cultos, etc.”

Esas expresiones provenientes de la tercera raíz se manifiestan en esta obra, sobretodo en los personajes principales. Tal vez, se deba a que la tradición popular literaria africana es gnómica; que responde a una lógica natural, la gran mayoría de las lenguas africanas son monosilábicas, lo cual produce en las liturgias religiosas que las emisiones vocálicas produzcan un sonido homofónico que se manifiesta en onomatopeyas que provocan trance entre la gran mayoría de los participantes.

Quando as vozes parecem latidos de animais, sem contudo perder o timbre rítmico conforme a tradição; a síncope sempre presente nas palavras e mesmo nos gritos; interjeições, exclamações ásperas, inflexões, vocalizos, são parte obrigatória do ritual.²¹

A ôdê rêssê

Ô ki é Iêmanjá

Akóta guê lêguê a ôiô

E'rró fi rilá.

Ô yiná ará wê

Ô yiná marabô

Mabô xá re nun

Mabô xá rê wá.

Canta la voz principal en el ritual del candomblé en que Livia tiene el desdoblamiento de personalidad o se haya sumamente sugestionada por el ritual. Ha sido poseída por Iemanjá, en el momento álgido de la liturgia, en que todos están “viviendo” su propia “realidad”. La hierogamia entre estos dos personajes se concreta en ese ritual, se ligan espiritualmente en ese espacio sagrado, que es simbólicamente el centro del mundo para los allí reunidos. El cerro en que se haya el recinto sagrado representa la unión entre la tierra y el cielo-mar, espacio que se vislumbra en el horizonte de la bahía. Guma es tocado por la divinidad y obtiene simbólicamente lo que tanto había pedido y añorado, a sabiendas del probable desenlace, del destino que tienen los marineros en el mar.

²¹ *Ibid, op. cit.* Traducción libre. p. 19

“Cuando las voces parecen ladridos de animales, sin perder el timbre rítmico conforme la tradición; la síncope siempre presente en las palabras e incluso en los gritos, interjecciones, exclamaciones ásperas, inflexiones, vocalizaciones, son parte obligatoria del ritual.”

A dança domina a sala, Iemanjá dança mais que todos, só ela não dança, apenas olha Guma de quando em vez, com aqueles olhos feitos de água, com seu cabelo escorrido, seus seios ainda nascendo. Iemanjá mandou a sua mulher, aquela que ele pediu ainda menino, no dia que sua mãe apareceu. E ele não duvida um instante que a possuirá, que ela dormirá em seu saveiro, será sua companheira nas viagens. E canta para Iemanjá dos cinco nomes, mãe dos homens do cais, sua esposa também, que vem para eles nos corpos de outras mulheres (p. 75).²²

Esa liturgia que une sus vidas mediante la intervención de la deidad es determinante. La concepción se puede tratar de la siguiente forma: cada ser humano es indefinible y específico; no se está realmente solo y es la personalidad en sí una paradoja. Esencialmente somos energía que se concreta en materia; aunque todo ser humano que crea en el vínculo con las deidades está propenso a ser poseído; por lo tanto, todo se puede transformar, interpretar o “vivir” desde este punto de vista mágico e ilógico. Esta concepción por supuesto no se encuentra arraigada en la tradición occidental y en la mayoría de los casos es complicado de aceptar e intentar apreciarla.

Lo sagrado y lo profano son dos especies de realidad: una es la incierta, contradictoria, múltiple realidad inmediata con la cual la vida humana tiene que *habérselas*, el lugar de su lucha y de su dominio, al par. El orbe sagrado es donde se desarrollará esta lucha.

Y así, la realidad toda, *las circunstancias* en su totalidad, se configura en un centro y en una periferia. El centro es el lugar de lo sagrado, que se ilumina con el sacrificio. El horizonte, el nacimiento del horizonte será su ganancia última.²³

Amado logra la ilusión de que en su obra todo se ha mostrado y por lo regular sucede lo contrario, la voz narrativa invita a los lectores a desmitificar lo transfigurado literariamente, un ejemplo cabal es ese canto tribal que sólo se puede comprender y aprehender viviéndolo en las liturgias bahianas.

El ejemplo más, en cuanto a ese realismo mágico, se desarrolla en *Tienda de los milagros*, en donde, entre diversos sucesos mágicos que acontecen, los santos Exú y Ogúm se materializan y protegen los santuarios sagrados del candomblé de las persecuciones que sufrían por parte del Estado a través de grupos policiales que atacaban sin consideración estos recintos. El protagonista principal, Pedro Archajo, es en realidad la transfiguración literaria de un bahiano apreciado, Manuel Querino, (reconocido entre otras razones por los estudios antropológicos que realizó y en los

²² “La danza domina a la concurrencia, Iemanjá danza para todos, sólo la muchacha no danza, no hace más que mirar a Guma de tanto en tanto con los ojos hechos de agua, los cabellos lisos, los senos apenas nacidos, Iemanjá le ha mandado su mujer, esa que pidió cuando era un chico, cuando se apareció su madre. Y Guma no duda un instante que la poseerá, que dormirá en su saveiro y será su compañera en los viajes. Y canta para Iemanjá la de los cinco nombres, madre de los hombres del muelle, su esposa también, que viene a ellos en los cuerpos de otras mujeres.”

²³ María Zambrano, *El hombre y lo divino*, p. 43.

abogó por la contribución del negro en el Brasil y por la mixtura de razas, ideas y costumbres que se producían en ese periodo histórico de Salvador Bahía).

Exú, deidad de las encrucijadas, y que siempre en las liturgias es el primer santo invocado, simboliza la dialéctica de la disyunción, es el santo que mayor contacto tiene con el mundo humano, y al cual hay que pedirle licencia, ofrendándole líquidos alcohólicos (cachaça) para que no interfiera y no eche por la borda el ritual. Ogúm deidad de la guerra y el trueno, tiene como función primordial establecer la justicia. Este santo hace su aparición en uno de los tres capítulos de *Los pastores de la noche* (1964). En esa narración es compadre de Sassu, personaje principal que va a bautizar a su hijo adoptivo. Otro caso peculiar es el de Yansã, o Santa Bárbara la del trueno en la religión católica, en ambos sistemas de creencias es la diosa de los relámpagos y de las tempestades. Este personaje lleva un papel protagónico en una de las últimas novelas del autor, *La desaparición de la santa*, de 1988, al interferir de forma directa en el desenlace de la historia.

Amado abogó en su novelística por este sistema de creencias híbrido, que también consideró supersticioso e incluso fetichista; pero sabía, por experiencia propia, que dicho sincretismo conlleva una mayor profundidad; manifestación muy propia de la identidad bahiana y que tiene diversas formas y maneras de expresión dentro del Brasil. Amado estaba seguro que esa tercera raíz, la africana, no era bien aceptada en ese tiempo en general en toda iberoamérica, como también acontecía en otros lugares portuarios de Latinoamérica como Colombia, Haití o Cuba.

Ese motor de justicia y de tolerancia a la diversidad de credos lo motivó de forma circunstancial, a sobrepasar el discurso novelístico, a realizar un hecho determinante en la constitución brasileña.

Deputado-constituente em 1946, Jorge Amado e autor do prometo que estabelece a liberdade de culto no país e livra os rituais afro-brasileiros das continuas perseguições policiais. Todavia, só a partir da década de 60 seus escritos passarão a tratar com mais ênfase da questão racial e a defender o respeito à diferença étnica e as praticas culturais estranhas a cultura branca, ocidental e crista.²⁴

²⁴ *Cuadernos de literatura brasileira: Jorge Amado, op. cit.* Traducción libre. p. 94.

“Diputado constituyente en 1946, Jorge Amado es autor del apartado que establece la libertad de culto en el país y que libra a los rituales afro-brasileños de las continuas persecuciones policiales. Todavía, sólo a partir de la década del 60 sus escritos pasaron a tratar con mas énfasis la cuestión racial y a defender el respeto a la diferencia étnica y las practicas culturales extrañas para la cultura blanca, occidental y cristiana.”

Amado coadyuvó, acaso en la mayoría de las ocasiones, de forma incidental, a cierta libertad en diversos ámbitos sociales de su comunidad, el motor de la injusticia que observó, su formación en leyes, lo impulsó a expresarse, en el plano literario, de una forma un tanto descuidada, al respecto. En su libro de memorias *Navegación de cabotaje* Amado confiesa que llegó circunstancialmente al Parlamento, ya iba a ocupar el cargo tres meses y perduró dos años:

...si protestantes y espiritistas lo pasaban mal, que vamos a decir de las religiones afrobrasileñas. [...] Querían exterminar tradiciones, costumbres, lenguas tribales, dioses, y eliminar por completo las creencias de la gente más pobre y sufrida.²⁵

²⁵ Jorge Amado, *Navegación de cabotaje*, p. 56.

3. La nueva mitología

El nimio esbozo que se ha presentado respecto a la transfiguración que realiza Amado en esta obra sobre los dos primeros senderos, Iemanjá y el candomblé, da pie al siguiente camino.

Mar morto es acaso la obra más poética de Amado, y en ese tenor se puede apreciar dos formas de poetizar; la primera que se mostró en los dos apartados anteriores, ha sido con minúsculas, esto es: ha referido de forma simple al caracterizar los rasgos físicos de los personajes, como de los escenarios con un sentido contemplativo o estético. Amado poetiza en el desenlace de esta novela en un sentido mayor, con mayúsculas, al nominar al ser humano como creación.

Nos dice Heidegger, al analizar la esencia de la poesía en la obra de Hölderlin: “La poesía es la instauración del ser con la palabra”. El artista, al ser consciente de sus alcances, al trabajar con el lenguaje, puede andar por las sendas que le agraden o perturben, puede evidenciar ciertos males, vislumbrar los abismos que prefiera: crear tensión, en suma. Amado, al respecto, escoge una narración lisonjera que agrade y provoque bienestar en su dialéctica. “Y tanto más cuando que el diálogo que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra.”²⁶ En ese plano ontológico y poético se sustenta la profundidad de esta obra, la simpleza puede contener la esencia.

El símbolo es el fundamento de cuanto existe; es lenguaje de justificación y de interpretación, de creación y de retorno. Es el componente atemporal y supraconceptual: lo inefable. Es preciso atender que el símbolo es polisémico y no se puede entender o aprehender de forma cabal, los símbolos son el corazón de la imaginación a través del devenir de la humanidad que ha sido atestiguada en los escritos y contiene los secretos del inconsciente y es la apertura a lo desconocido e infinito.

La muerte de Guma en ese tenor de apertura repercute en la aptitud asumida por su esposa Livia. En esa escena final en que el viejo Francisco señala la cosmogonía de esta historia, se plantea un simbolismo que es complejo y que a continuación desarrollaré.

²⁶ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, p. 101.

El elemento primordial mítico de *Mar muerto* es el agua que contiene tres profundas significaciones: es fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, concepciones que se muestran en esta narración. El agua es la materia prima de la que emana toda existencia, pero también de muerte, es fuerza creadora y destructora. Creencia casi universal en todas las tradiciones arcaicas de diversas culturas de la humanidad.²⁷ “El agua viva, el agua de la vida, se presenta como un símbolo cosmogónico. Ella purifica, cura, rejuvenece y por ende introduce en lo eterno.”²⁸ El símbolo es el agua pero se contiene en su representación como mar, como significante de la dinámica de la vida, la imagen reflejada de ésta en la bóveda celeste en el diálogo eterno de la vida y la muerte; “todo ha surgido del mar y todo Ha de volver a él” creían cabalmente los grecolatinos que ofrecían caballos y toros como sacrificio a las deidades.

En *Mar morto* ése es el espacio sagrado, Salvador Bahía de Todos los Santos²⁹, escenario que no tiene oposiciones, que espacialmente es libre y se muestra con el azul de la distancia, de lo desconocido, el subconsciente que conlleva también como significación y es la dicotomía complementaria del muelle, del estuario y el cerro, que son el marco de las acciones de esta novela. El mar es también símbolo del espíritu, de esa forma de vida que busca la paz, por ello es determinante que el signo cambie y cuando las aguas están agitadas como en una tempestad, signifique el mal -el desorden manifestado que se desatará y al azotar, cambia y ocasiona destrozos-. Al finalizar su función natural, escampará y se restaurará una nueva realidad. En el segundo capítulo denominado “El cancionero del muelle” se plantea esta dicotomía. Todas las mujeres del mar tienen idéntico destino, esperar a que una noche anticipada e indeseada, la tempestad que es súbita, se desate rápido y así se marche a proseguir su encause de muerte en otros litorales. En ese instante mencionado, que irrumpe la continuidad, tres mujeres viven acciones simultáneas discordes entre sí.

²⁷ Los personajes amadianos que tienen su vida en el muelle y trabajan en mar abierto creen en ello, un emblemático personaje es el de la novela editada en 1961, Quincas Berro D’agua, habitante de Bahía que no es propiamente un marinero pero que sabe que un apasionado de la ribera no debe ser sepultado en tierra sino que la “tumba” debe ser en alta mar.

²⁸ Jean Chavalier, *Diccionario de mitos*, p. 55.

²⁹ Dentro de la transculturación y el sincretismo que conforma la identidad bahiana es emblemático que esta ciudad tenga ese nombre. Dentro de la tradición cristiana sólo se hace la homología de Palestina a lugares considerados sagrados, para los descendentes de la cultura africana esta tierra es como estar en África.

- A) María Clara se encuentra en idilio con su amor, el patrón Manuel, que es el más experimentado de los marineros y decidió no salir a trabajar a mar abierto ese día, ambos disfrutaban de su momento, los ayes de ésta intentan aplacar la furia de la tormenta.
- B) Livia se ha enterado que, por fortuna, la embarcación que naufragó no fue el “Valiente”, tripulado por Guma, su corazón se conforta y sabe que esa noche tendrá a su amor entre sus brazos.
- C) La tercera mujer mencionada es la mulata Judith que está embarazada y espera con fatal presentimiento a su esposo Raimundo y a su hijo Jacques, intuye que sólo llegarán sus cuerpos inertes.

Livia y María Clara saben que en ese momento la fatalidad no ha tocado a sus vidas pero comparten el dolor de Judith como propio, son hermanas de la misma realidad, de ese sortilegio que se presenta sin interrupción en los muelles y que implica la orfandad.

Maria Clara ainda soluça de amor. Judiht não terá amor esta noite. Livia amará quando Guma chegar molhado da tempestade, com gosto de mar. Como está belo o mar com a lua alvejando tudo! Rufino está ali parado. Do forte velho vem uma musica. Tocam harmônica e cantam:

-A noite é para o amor...

Voz possante de negro. Rufino olha a lua. Talvez ele pense, também, que Judith não terá amor esta noite. Nem nunca mais... o seu homen morreu no mar (p. 17).³⁰

El golpe más violento que puede sentir cualquier ser humano es el que propina la muerte, ese rompimiento que provoca postración y parece derrumbar todo alrededor. El poeta griego Hesíodo plantea en su obra *Prometeo*, la siguiente idea que es paradójica: “padecer para aprender”, frase profunda y contrastante. Los habitantes de los muelles han sufrido eternamente la fatalidad de la muerte, pero han aprendido algo de ella, el cuestionamiento precisa resolución y como los signos son polisémicos habrá diversas claves para interpretarlo.

Otro símbolo importante que se muestra en la narración para eludir esa concepción sobre lo trágico es la embarcación o el navío en que los hombres del mar salen a ganarse

³⁰ “María aún solloza de amor. Judith no tendrá amor esta noche. Livia tendrá amor cuando llegue Guma mojado de tempestad, con gusto a mar. ¡Qué hermoso está el mar con la luna plateando todo! Rufino queda parado ahí. Del viejo muelle viene una música. Música de armónica y un canto:

-La noche es para el amor

Voz poderosa de negro. Rufino contempla la luna. Quizás el también piense que Judith no tendrá amor esa noche. Ni nunca más... su hombre murió en el mar.”

la vida; la nave es el signo del conocimiento, se rige por el timón que dirige y es en ese instante el eje del mundo, dominado por el ser humano que encauza y atraviesa ese espacio que no tiene rutas o vías, el nauta busca por instinto ese destino, que tarde o temprano, se termina por encontrar. La embarcación es, por ende, la matriz femenina portadora de la vida que busca la paz y la tranquilidad que sólo se encuentra en el sueño o en la muerte; concepciones astronómicas que han sido el mapa de orientación para los viejos marineros.

La nave evoca la idea de fuerza y de seguridad en una travesía difícil. El símbolo es aplicable a la navegación espacial tanto como marítima. La nave es como un astro que gira alrededor de un centro, la tierra, y dirigido por el hombre. Es la imagen de la vida, cuyo centro y cuya dirección conviene al hombre escoger.³¹

“O destino do povo do mar está escrito nas canções”. En la memoria colectiva que por tradición es patriarcal. Uno de los múltiples méritos de *Mar muerto* es que si bien la idea tradicional ha impuesto la figura del hombre fuerte, dominante y decidido en el timón de una embarcación, como poseedor de su albedrío, Amado propone que las mujeres son tan capaces de enfrentar las adversidades y transmitir esa tradición que era exclusiva del género masculino.

La historia de Guma y Livia desarrollada en *Mar muerto*, intenta ser paradigmática para quien se acerque a ella, para quien la escuche. Isaiah Berlin, que es totalmente ajeno a la diégesis amadiana, pero que analizó la sustancia literaria universal, definió esa contraposición que debe asumirse con relación a la tradición occidental de lo trágico.

La tragedia se funda en lo inevitable o, tal vez, en alguna carencia humana que podría ser evitada -el conocimiento, la destreza, la firmeza moral, la habilidad de vivir, la ejecución de lo correcto en el momento propicio, o lo que fuere-. Seres humanos más perfectos -moralmente más firmes, intelectualmente más adecuados y, sobre todo, personas omniscientes, tal vez también, con suficiente poder- podría evitar siempre aquello que, de hecho, constituye la esencia de la tragedia.³²

En ese capítulo final de la obra, “Mar muerto” el cariz es de pesadez; el ambiente es de tristeza, desolación y desesperación por no encontrar el cuerpo de Guma. En esa primera instancia, Livia se comporta de manera lógica ante esa amarga situación que padece: la abulia la embarga. “La víctima muere, y entonces los asistentes de un

³¹ Jean Chavalier, *Diccionario de mitos*, p. 744.

³² Isaiah Berlin, *Las raíces del romanticismo*, p. 31.

elemento que esa muerte les revela. Este elemento podemos llamarlo, con los historiadores de las religiones, lo *sagrado*.³³ Toma momentáneamente la decisión de marcharse de esa forma de vida, que le ha traído tanto dolor, impulso acorde al instante que está padeciendo. Sólo le queda la convicción de que su hijo no llevará esa forma de vida que no alcanza a comprender y que conlleva olvido y muerte, tiene la certeza que en la parte alta de la ciudad la historia siempre es otra. Insistió tanto en marcharse de los muelles y buscar otra alternativa de vida, presentía que tarde o temprano, Guma moriría en alta mar y ella quedaría sola con su pequeño hijo. “Nada restará dele. Nem seu filho, porque este irá para outro destino, subirá para a cidade alta, esquecerá os cais, os saveiros, O mar oceano que o pai tanto amou. Nada restará de Guma (p.214).”³⁴

El cambio en Livia se gesta cuando María Clara, mujer que ha vivido por siempre apegada a la vida en torno al mar la consuela y le explica que ese es el destino de los habitantes del muelle, que las mujeres deben amar a su hombre como si fuera la última vez y entregarse con pasión: “un día el hombre queda en el mar, muere con el saveiro que se va a pique. Y la mujer busca el cadáver y espera que el hijo se haga también hombre para verlo morir.” Esa es la progresión en la vida de los marineros. Livia sabe y prevé su futuro: si se queda en tierra como una viuda desprotegida, los hombres del muelle rondarán la puerta de su casa en busca de aprovechar esa oportunidad de sacar ventaja de su condición.

La epifanía se da y decide cambiar su destino. La embarcación toma sentido, ella subirá al timón y junto a Rosa Palmeirão, y con la ayuda de los amigos de su esposo, enseñará a su hijo el amor por trabajar en el mar.

Ela vira a cabeça, olha o Pacote Voador. Um dos melhores e mais velozes do cais. Poucos como ele. Com que orgulho Guma dizia isso! Ele amava seu saveiro, ele o comprara para o filho morrer para poder conservá-lo. Agora ela aí vendelo, ia dar a outro homem tudo que restava de Guma no mar. Era como se entregasse seu corpo, como se deixasse possuir por outro (p.219).³⁵

³³ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 27.

³⁴ “Nada quedará de él. Ni de su hijo, porque su hijo partirá a otro destino, subirá a la ciudad alta, olvidará el muelle, los saveiros, el mar que fue el gran amor del padre. Nada quedará del padre.”

³⁵ “Ella, volviendo la cabeza, contempla el “paquete volador”. Uno de los mejores y más veloces saveiros del muelle. ¡Pocos son como él! Con que orgullo lo decía Guma. Él le tenía un gran cariño a su saveiro. Lo compró para su hijo, murió por conservarlo. Y ahora ella lo iba a vender, lo iba a entregar a otro todo lo que quedaba de Guma en el mar. Sería como entregar su cuerpo, como dejarse poseer por otro.”

Lívia en ese instante es caracterizada como un ser iluminado o tocado por los dioses, es por ello que la imagen en que ella y Rosa van al frente del navío es ambigua. La luz que no permite ver con certeza la imagen o la figura que toma el rumbo del desenlace de la historia sea nítida. Eduardo de Assis Duarte, uno de los críticos brasileños que conoce a profundidad la obra amadiana, ha definido con certeza la visión del narrador bahiano al dar ese toque característico a su obra novelística. “Em poucos escritores modernos encontramos uma visão tão ‘sadia’ da existência como a que propõe a obra de Jorge Amado.”³⁶ Sin duda Amado trabajó, evidenció y exaltó el reverso de aquella moneda, su novelística es de ritmo telúrico y pagano en el que se escucha la cuota de bondad, alegría, plenitud y grandeza espiritual que la existencia también comporta.

Geralmente (creio que existam poucas exceções a esta tendência) o talento dos grandes criadores do nosso tempo tem se debruçado, especialmente, sobre o destino trágico do homen, e explorado os abismos sombrios por onde ele pede precipitar-se. Como explicou Bataille, a literatura tem representado sobretudo ‘o mal’, a vertente mais destrutiva e acida do fenômeno humano.³⁷

Si bien la condición humana tiene anclas que no permiten liberar al ser, los prejuicios, la soberbia, la prepotencia, la injusticia social, etcétera. La obra amadiana acaba casi siempre con ese tono propositivo que en ocasiones se manifiesta como idílico o festivo, ese sentir muy brasileño de no anclar la vida en lo negativo, ganando la batalla en casi todos los destinos individuales que se desenvuelven, como es el ejemplo cabal de esta novela paradigmática y poética.

Los personajes femeninos en este aspecto serán fundamentales en la narrativa amadiana posterior, es Lívia y Rosa Palmeirão con referencia la deidad del agua -como símbolo de maternidad y continuidad, el esbozo de Tereza Batista, Doña Flor, Gabriela o Tieta.

³⁶ *Cuadernos de literatura brasileira: Jorge Amado, op. cit.* Traducción libre. p. 39.

“En pocos escritores modernos encontramos una visión tan ‘saludable’ de la existencia como la que propone la obra de Jorge Amado.

³⁷ *Ibid*, p. 39.

Generalmente (creo que existen pocas excepciones a esta tendencia) el talento de los grandes de nuestro tiempo tiende a inclinarse especialmente, sobre el destino trágico del hombre, y explotados los abismos sombrios por donde él puede precipitarse. Como explico Bataille, la literatura presenta sobre todo “el mal”. La vertiente más destructiva y ácida del género humano.”

“Sabía que el amor supera y vence a la muerte. Lo aprendí al contar la historia de Doña Flor y sus dos maridos.”³⁸ Amado acaso olvidó que fue a partir de *Mar morto* que aprendió que el amor es el punto medular en la vida de los seres humanos, el que se sobrepone y vence a la muerte. Guma y Livia representan la unidad, la procreación, no se someten a las circunstancias, se rebelan para lograr su plenitud.

³⁸ Jorge Amado, *Navegación de cabotaje*, p. 304.

Conclusiones

Esta obra artística posee un atributo único, es una pieza simple en su composición estilística, que en apariencia es traslúcida y salvo el tinte poético que contiene, se presenta con esa simpleza. En ese último punto, en lo poético se desdobra la complejidad de la obra.

Amado nos presenta su narración con esa perspectiva, como recreación plena de sencillez: la historia de una vida común, natural, pura e instintiva. En ese plano literario transfigura uno de los estratos sociales más bajos, en el que convergen el sincretismo, lo pagano, lo erótico, la orfandad, el mestizaje, el lenguaje.

Esta novela, apegada a la tradición oral, más que leída, intenta ser escuchada. Somos diálogo, al unísono, somos historia, buscamos pertenencia: el lenguaje es nuestro mayor bien. Amado, en ese plano de simplicidad, intenta -mediante la transfiguración, ya poética, literaria, o artística, aprehender y comprender cierta realidad para mostrar su pertenencia. Las palabras que contienen la esencia, que son creación, son el lenguaje primitivo de un pueblo que se reconoce, que se vuelve histórico. Al indagar y profundizar en esos planos la complejidad temática de la obra vierte en las siguientes concepciones.

1. No me queda la menor duda de que es la orfandad del pueblo pagano el tema principal en *Mar muerto*; en torno a éste giran una gran cantidad de subtemas, entre ellos baste citar la miseria y la injusticia social. Afortunadamente la visión maniquea no se enseñoorea. En contrapunto termina sobreponiéndose, la autarquía, la capacidad de libertad y decisión que son el impulso por las ganas de vivir ante cualquier adversidad, el gusto por la inmediatez de la vida, y como eje rector, el amor significativo de redención.

Me parece puntual el tratamiento que hace Amado al representar a la mujer bahiana como emblema de cambio, en cierta forma la diviniza en ese sincretismo religioso; exaltando el coraje y el ímpetu que representan Livia y Rosa. Es loable que se transfiguren en alta mar, en simbiosis con la deidad del mar y que no estén solas, que socialmente sean acompañadas por sus seres queridos.

2. En cuanto a la construcción de los personajes de esta novela, se desquebrajó la idea presupuesta: Guma, Rosa Palmeirão y Livia no poseen, en realidad, una profundidad psicológica o una recreación emanada totalmente de la inventiva. Son entes ficticios transfigurados con referencia a la diosa Iemanjá. Amado siempre gustó de tomar a seres vivos y transponerlos en la narración dejando que se desarrollaran como lo exigía la trama de la historia, así acontece con cada uno de los personajes analizados, y en general, con todos los que aparecen en esta novela, ya lo mencionó Amado en la introducción o exordio de esta pieza, él sólo narró una historia que en realidad aconteció en los muelles de la ribera de Bahía de Todos los Santos. Aunque en contra parte, al servirse de estereotipos que pertenecen al pueblo común y corriente, el estilo de Amado trastoca los valores del sociolecto. Unidad y multiplicidad es la fórmula estética del estilo amadiano, ésta propone al arte como instrumento de salvación social. Es decir de la periferia, de los márgenes extrae los temas y los personajes para superar los modelos burgueses de la novela canónica. Remonta la idea del personaje heroico o protagonista para sobreponer el ideal de amor. Amado propone que la naturaleza humana como armonía tiende por instinto a la belleza. Como se podrá intuir, estas dos conclusiones no son determinantes ya que a partir de ellas se desprenden otros puntos de análisis.

Debo confesar que la obra me apasionó por la temática y el tratamiento pagano y oral. En esa simplicidad se propone “instaurar” en tres sentidos de progresión; primero como sacrificio, que será el pie para fundar y por ende un comenzar.

Fue complicado decidirme por *Mar morto*, la narrativa amadiana está conformada por obras tan apasionantes como *Jubiabá*, *Cacau*, ambas con protagónicos masculinos, que se desenvuelven en los sortilegios de la aventura, *Mies roja*; excelente novela que tiene como mayor atributo esa tensión de narrar situaciones límite, *Terras do sem fim*; primera pieza de la saga que transfigura las luchas de los coroneles por las haciendas, por el poder que posicionaban; o qué decir de esas novelas que contienen como personajes principales a Gabriela, Tieta, Tereza Batista, el Gato malhado, el capitán Moscoso o Quincas Berro D’agua.

Me decidí por *Mar morto* porque me cautivó desde la primera lectura y es una obra importante en la narrativa amadiana que da para trabajar algunos subtemas más o profundizar en alguno de los apartados trabajados en esta tesis. Enumeraré algunas posibles opciones:

1. Dentro de la tradición oral, popular y pagana, recreada en la literatura de cordel o de folletín, que es materia prima en diversas obras de Amado; al ser la novelística amadiana tan amplia, se puede hacer un estudio comparativo entre *Mar morto* y otras obras representativas en ese tenor como son las novelas, *Suor*, *Capitães da areia*, *A morte e a morte de Quincas Berro D'agua* o *Tenda dos milagres*.

2. En cuanto al sincretismo bahiano, se puede trabajar no sólo en una novela sino en un estudio comparativo entre diversas piezas, algunas de las tres obras que considero más representativas en ese campo son *Os pastores da noite*, *Tenda dos milagres* y *O sumiço da Santa*.

3. Con referencia al trato y composición que da Amado a los personajes femeninos sería importante indagar las referencias que posee la obra de este autor, en base a la ideología de Simone de Beauvoir, filósofa, feminista francesa que entabló amistad con Amado, y que seguro compartieron visiones con respecto a las vejaciones que han sufrido las mujeres.

(La opción que líneas abajo presento me parece acorde en la progresión de un proyecto de maestría que me especializaría en la obra amadiana).

4. La adaptación y proyección de algunas piezas de Amado en otros ámbitos de transfiguración, me parece cautivadora la opción de hacer un estudio amplio de esa progresión de llevar la expresión novelística a otros planos mediáticos como son el cine y, en menor grado, la televisión.

Acaso, analizar una obra en cada rubro. En el celuloide es referencial el filme dirigido por Bruno Barreto *Gabriela, cravo e canela*, otra opción podría ser la producción realizada por Marcel Camus, *Os pastores da noite* o *Dona Flor y seus dois maridos*.

En cuanto a los melodramas, existe la problemática de recopilar el material y la primera opción es sin duda *Tieta de agreste*, (adaptación de Aguinaldo Silva que repercutió en nuestro país) o como una opción más viable, la adaptación en miniserie de *Los capitanes de la arena*, que se encuentra disponible en *video home*, de José Louzeiro y Carlos Antonio.

Como apéndice de este posible proyecto es tentador hacer un recuento y análisis de tres o cuatro de las canciones más representativas que se han realizado en torno a la obra amadiana, -es claro que en base a las obras analizadas del celuloide o televisión, ya que grandes figuras de la Música Popular Brasileña han contribuido en ese aspecto, Tom Jobim, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gal Costa.

Bibliografía de Jorge Amado

Directa

AMADO, Jorge, *Mar morto* [1936], Rio de Janeiro, Editora Record, 1987.

-----, *Mar muerto*, tr. Basilio Losada, Buenos Aires, Editorial Losada, 1991.

Indirecta

AMADO, Jorge, *O país do carnaval* [1931], Rio de Janeiro, Editora Record, 1978.

-----, *Caçã* [1933], Buenos Aires, tr. Estela Dos Santos, Buenos Aires, Editorial Losada, 2003.

-----, *Suor* [1934], Rio de Janeiro, Editora Record, 1980.

-----, *Jubiabá* [1935], tr. Basilio Losada, México, Origen Editorial, 1984.

-----, *Capitanes de la arena* [1937], tr. Dante Hermo, Barcelona, El Aleph, 2004.

-----, *Romancero de Castro Alves* [1941], tr. Basilio Losada, Buenos Aires, Editorial Losada, 1978.

-----, *O cavaleiro da esperança* [1942], Rio de Janeiro, Editora Record, 1982.

-----, *Tierras del Sinfín* [1943], tr. Mariano Tudela, Barcelona, Caralt, 1980.

-----, *São Jorge dos Ilhéus* [1944], São Paulo, Martins, 1950.

-----, *Bahía de todos los Santos* [1945], tr. Basilio Losada, Buenos Aires, Editorial Losada, 1981.

-----, *Mies roja* [1946], tr. Basilio Losada, Barcelona, Caralt, 1984.

-----, *O amor do soldado* [1947], Rio de Janeiro, Editora Record, 1982.

- , *Agonia da noite* [1954], São Paulo, Martins, 1982.
- , *Luz en el túnel* [1954], Barcelona, Bruguera, 1980.
- , *Gabriela, clavo y canela* [1958], tr. Haydée Jofré Barroso, Buenos Aires, Editorial Losada, 2001.
- , *A morte e a morte de Quincas berro d'agua* [1961], Rio de Janeiro, Editora Record, 1980.
- , *Os velhos marinheiros* [1961], Rio de Janeiro, Editora Record, 1978.
- , *Los pastores de la noche* [1964], tr. Basilio Losada, Barcelona, Caralt, 1984.
- , *Doña Flor y sus dos maridos* [1966], tr. Lorenzo Valera, Madrid, Alianza, 1981.
- , *Tienda de los milagros* [1969], tr. Lorenzo Varela, Editorial Losada, Buenos Aires, 1971.
- , *Teresa Batista cansada de guerra* [1972], tr. Estela Dos Santos, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973.
- , *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* [1976], Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1999.
- , *Tieta do agreste* [1977], tr. Cecília Teresa Birnbaum, Buenos Aires, Editorial Losada, 1978.
- , *Uniforme, frac y camión de dormir* [1979], tr. Josefina Iñiguez Abad, Barcelona, Plaza & Janés, 1982.
- , *O Menino Grapiúna* [1981], Rio de Janeiro, Editora Record, 1982.
- , *A bola e o goleiro* [1984], Rio de Janeiro, Editora Record, 1984.

-----, *Tocaia grande* [1984], México, Editorial Diana, 1988.

-----, *La desaparición de la santa* [1988], Buenos Aires, Losada, 1994.

-----, *Navegação de cabotagem* [1992], Rio de Janeiro, Editora Record, 1992.

-----, *De cómo los turcos descubrieron América* [1992], tr. M.C, Barcelona, Emecé, 1998.

Bibliografía crítica brasileña

A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes, número 6, Coordenação João Carlos Botteselli-Pelão Arley Pereira, SESC, São Paulo, 2002.

AMADO, Jorge, *Selecto de textos, notas, estudos biográficos*, São Paulo, Abril Educação, 1981.

-----, *Cuadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1997.

BASTIDE, Roger, *O candomblé da Bahia*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1978.

BASTOS, Abguar, *Os cultos mágico-religiosos no Brasil*, São Paulo, Editora Huacitec, 1979.

BOSI, Alfredo, *O pre-modernismo*, São Paulo, Editora Cultrix, 1969.

-----, *Historia concisa de la literatura brasileña*, México, FCE, 1982.

CÂMARA Cascudo, Luis, *Literatura oral no Brasil*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1984.

CANDIDO, Antonio, *Literatura y sociedad: estudios de teoría e historia literaria*, tr. presentación y notas de Jorge Ruedas de la Serna, México, UNAM-CCyDEL, 2007.

-----, *Iniciación a la literatura brasileña*, tr. Antelma Cisneros, presentación Jorge Ruedas de la Serna, México, UNAM-CCYDEL, 2005.

-----, *Estruendo y liberación, ensayos críticos*, ed., Jorge Ruedas de la Serna, Antonio Arnoni Prado, México, Siglo XXI, 2000.

-----, ROSENFELD, Anatol, PRADO, Decio, GOMES, Paulo, *A personagem de ficção*, São Paulo, 1976.

-----, *O discurso e a cidade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004.

-----, *O albatroz e o chinês*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul, 2004.

-----, *Tese e antítese: ensaios*, São Paulo, Nacional, 1978.

CARNEIRO, Edison, *Candomblés da Bahia*, Rio de Janeiro, Conquista, 1961.

COUTINHO, Afranio, *A literatura no Brasil. Vol. V*, Rio de Janeiro, Editora Sul Americana, 1978.

CURRAN, Mark J., *Jorge Amado e a literatura de cordel*, Bahia, Fundação cultural do Estado Bahia, 1988.

FAVARETTO, Celso, F., *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo, Cairos, 1979.

LAFUENTE, Fernando R. *Jorge Amado*, Madrid, Ediciones de cultura hispánica, 1989.

LINHARES, Temistocles, *Historia criticado romance brasileiro*, São Paulo, Universidad de São Paulo, 1987.

TÁRIK de Souza e Elifas Andreato, *Rostos e gostos da música popular brasileira*, Porto Alegre, L&PM editora, 1979.

TAVARES, Paulo, *O baiano Jorge Amado e sua obra*, Rio de Janeiro, Editora Record, 1980.

VIDOSSICH, Edoardo, *Sincretismo na música afro-americana*, Edições Quíron Limitada, São Paulo, 1975.

WERNECK, Sodre, Nelson, *Historia da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Guilgão brasileira, 1976.

WILSON, Martins, *O modernismo (1916-1945), A literatura brasileira, vol. VI* São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

Bibliografía crítica general

AGUIAR e Silva, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1972.

BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets Editores, 2005.

-----, *La felicidad, el erotismo y la literatura*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 1988.

BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, Madrid, Taurus, 2000.

BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1996.

BOTTON, Burla, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM-FFyL, 2003.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.

ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.

-----, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1999.

-----, *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza/Emecé, 2000.

FOSTER, Edgard Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1995.

- GIRARDOT, Gutiérrez Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesino, 1983.
- GUBERT, Roman, *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, tr. Samuel Ramos, México, FCE, 2006.
- MANGUEL, Alberto, *En el bosque del espejo*, Bogotá, Editorial Norma, 2001.
- PAZ, Octavio, *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- PELLEGRINI, Tânia, *La imagen y la letra, Aspectos de la ficción brasileña contemporánea*, México, FCE, 2004.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
- PRAZ, Mario, *El pacto con la serpiente*, México, FCE, 1988.
- SHATTUCK, Roger, *Conocimiento prohibido*, Madrid, Taurus, 1998.
- SULLÁ, Enric, ed., *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- VALVERDE, José Maria, *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987.
- ZAMBRANO, Maria, *El hombre y lo divino*, Madrid, Ediciones Siruela, 1991.