

Title: "Patrícia Galvão: conjugando la disidencia, el deseo y la maternidad"

Author: María Fernández-Babineaux, Ph.D.

Affiliation: Texas A&M University-Commerce

Prepared for delivery at the 2007 Meeting of the Latin American Studies Association, Montreal, Canada September 5-8, 2007.

“Patrícia Galvão: conjugando la disidencia, el deseo y la maternidad”

María Fernández-Babineaux  
Texas A&M University-Commerce

Patrícia Rehder Galvão nace en São João de Boa Vista, São Paulo, Brazil el 9 de junio de 1910. Activista política, poeta, periodista y escritora es considerada la “musa del Modernismo” otorgándosele así el rol de inspiradora de los “modernistas”. A los 18 años ingresa al círculo de intelectuales brasileños integrantes del llamado Movimiento Antropofágico. En este círculo conoce a Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Fernando Mendes de Almeida entre otros miembros de la *intelligentsia* brasileña. Es en esta etapa de su vida cuando Raul Bopp comienza a llamarla Pagu, sobrenombre con el que se hará conocida en el ámbito intelectual.

La vida de Patrícia Galvão se caracterizó por una lucha constante; tanto en lo privado como en lo público. Como Rosa de Luxemburgo en Alemania, Pagu luchó por los ideales de una sociedad igualitaria. Se rebeló ante la dictadura de Getúlio Vargas y por ello fue encarcelada repetidas veces convirtiéndose en la primera mujer convicta por asuntos políticos en el Brasil. Se enfrentó, además a las normas pre-establecidas que la sociedad brasileña le imponía, retando los modelos de mujer tradicionales de su entorno patriarcal. Es tal vez por ello, que a pesar de ser una figura relevante, como bien lo observa su biógrafo Augusto Campos, el nombre de Pagú no consta en las antologías modernistas, ni su figura ha sido casi reconocida literaria ni históricamente “como si una sombra cayese sobre su vida” indica Campos.

¿Cuál es esta sombra que cae sobre Pagu? ¿Sobre qué bases se ha construido este mito de una mujer que en los años veinte decidió romper con los esquemas de la sociedad de su época?

Pagu junto con su primer marido, Oswaldo de Andrade fue integrante del grupo Modernista Antropófago el cual se proyectaba al pasado mítico de los Tupis como metáfora cultural. En "Poesía Pau-Brasil" Andrade expone las primeras ideas acerca de la hibridización, la colonización, el nacionalismo y la identidad del brasileño. En 1928 publica el manifiesto social y artístico; *O Manifesto Antropofágico* en el cual expone y resalta las ideas de cambio y de ajuste de conciencia de la clase burguesa brasileña, así como del grupo modernista de intelectuales europeizados. Andrade señala las contradicciones de la cultura latinoamericana en los grupos de oposiciones comunes a esta experiencia: moderno/primitivo; central/periférico; naturaleza/cultura. El antropofagismo representa para los artistas brasileños de los que Pagu forma parte, una manera de fundir el arte y las ideas modernas con los temas del pasado mítico. Por ello, en el caso de Pagu, este movimiento se convierte en parte fundacional para su formación de modernista. El manifiesto antropófago insta a los artistas, hasta entonces influenciados por los movimientos europeos, a quebrar esta línea hegemónica de influjo cultural devorando los modelos occidentales buscando como resultado un producto cultural más auténtico y propio de la cultura brasileña.<sup>1</sup>

En *O Manifesto* se analizan y paralelizan los mitos Tupis instalándolos en el contexto de la modernidad como vehículo de cambio y erosión de los modelos existentes. Por ello, al analizar uno de los mitos de los indios Tupis, el *Matriarcado de Pindorama* es propuesto como modelo a seguir hacia una proyección de éste pasado mítico en el futuro moderno. Según *O Manifesto* había que tomar el *Matriarcado de Pindorama* como ejemplo del predominio de la mujer en lo político y social para la reorganización de la vida en bases libres y igualitarias. Sin embargo, a pesar de reclamar un nuevo sitio de poder para la mujer, los modernistas –en su mayoría hombres- contemplaron esta idea romantizada de la mujer, como una aproximación hacia la

libertad del individuo en general o como una metáfora de ésta, pero no hacia una propuesta real de liberación femenina.

Pagu en cambio, exalta la idea de un cambio de estructuras y resalta el predominio de la mujer y su inclusión en lugares hasta entonces no admitidos para ésta en la sociedad brasileña. Luiz Fernando Valente anota precisamente que para Pagu, el aspecto de género y de clase son inseparables el uno del otro, además afirma que “essa postura a leva a questionar o feminismo oficial” (30). En un reciente estudio Vicky Unruh concuerda con Valente y afirma que Pagu rechazaba las ideas del feminismo oficial porque su consciencia feminista estaba también ligada a la consciencia de clase social. Este hecho la colocaba en una posición aislada de las “feministas” que eran en su mayoría mujeres burguesas: “That Galvao did not perceive a tie with other alternative feminists derives from her quest for identification with the working class” (Unruh 208). Es así que Pagu se enfrenta al feminismo brasileño planteando la necesidad de reconfigurar una subjetividad femenina ligada a una apertura y libertad sexual también negada a la mujer. En su trabajo como periodista del diario *O Homen do Povo*<sup>2</sup> editado conjuntamente con Oswald de Andrade, su primer marido, se hace cargo de la sección “A Mulher do Povo”; en esta sección periodística, Pagu critica a las feministas y a las mujeres burguesas por su pasividad y ceguera social a las cuales acusa de “ignorantes da vida e do nosso tempo” (Campos 87) y las exhorta a que se hagan conscientes de los cambios que se están suscitando en el mundo para lograr una sociedad más justa y libre. En su artículo “Normalinhas” escrito para la columna “A Mulher do Povo”, Pagu habla sobre las mujeres de la escuela normal a la que ella un día perteneció y las critica por su total ausencia de consciencia política, y por no tener una posición frente a la revolución: “Acho bom Vocês se modificarem pois que no dia da reivindicação social que virá, vocês servirão de lenha para a fogueira transformadora” (Campos 87). Como

incitadora social, Pagu promueve la participación activa de la mujer en los ámbitos políticos para que de este modo, se apodere de un sitio y de una voz que le corresponde dentro de la dinámica social.

Pagu aplica el concepto de la antropofagia cultural en relación a la figura de la mujer y propone así la ingestión de modelos para asimilarlos y crear un producto que la autentifique. Por un lado, ella exhibe sus ideas de antropofagia cuando insta a las mujeres burguesas a cambiar de roles en la sociedad, y a convertirse más activas o estarán amenazadas con “la deglución”, a su desaparición, lo que resultará en el producto de la “nueva mujer.”<sup>3</sup> Esta figura es captada por Augusto Campos en el poema que dedica a la autora “Pagu: tabu e totem” al nominar a Pagu “grande mulher talvez a primeira mulher nova do brasil (sic)” (Campos 15). Este proyecto de “nueva mujer” se aleja de los moldes sociales que Pagu violentamente rechaza y reitera en toda su obra tanto ficcional, como panfletaria. Inspirada en la idea de una mujer que intervenga en los cambios políticos y sociales, es que Pagu “ingiere” la figura de la revolucionaria y líder polaca Rosa de Luxemburgo (1871-1919) como modelo y la convierte en un producto local tanto en la ficción como lo personal. Es imposible separar la vida de Pagu de su obra, como ya lo han notado Campos, Valente, y Guedes.<sup>4</sup> Tanto en lo personal como en lo ficcional, Galvão toma como paradigma a la revolucionaria polaca quien fuera la mártir del comunismo alemán.<sup>5</sup> Nacida 30 años antes que Pagu, Rosa de Luxemburgo sirve de modelo vital para la joven militante comunista y a un nivel metafórico además, Pagu, devora este modelo y construye el propio desde sus personajes ficcionales. Pagu pondera a la mujer como sujeto actuante y mediador de los actos que la revolución propone construyendo sus personajes como una metáfora de la antropofagia y autofagia.<sup>6</sup> Los dos personajes centrales de *Parque industrial* y *A famosa revista* comparten el mismo nombre en homenaje a Rosa de Luxemburgo. En *Parque industrial*,

Rosinha Lituana (pequeña Rosa) dirige, lidera y organiza grupos sociales de protesta en São Paulo, Brasil. Su apellido también hace clara referencia al comunismo ya que el país de Lituania es emblemático de esta ideología.<sup>7</sup> Para Thelma Guedes, *Parque industrial* puede ser analizado desde tres ejes constructivos: “percepción de la realidad, posición política y experimentación estética” (74). Siendo la primera novela proletaria brasileña, *Parque industrial*, describe a la mujer urbana proletaria *Paulista* quien como Pagu, critica a la sociedad burguesa. Rosinha asume la voz de la mujer del pueblo, otorgándole un espacio a la mujer proletaria, una clase social hasta ese momento sin voz literaria.

El compromiso de Rosinha involucra dos esferas que se relacionan: la militancia comunista y feminista. Solidaria con los grupos menos favorecidos y las minorías (proletariado y mujeres) se convierte en la líder de un grupo revolucionario que lucha contra la explotación económica, los bajos salarios y el abuso sexual de la mujer. Rosinha recluta mujeres en la fábrica textil donde trabaja y las exhorta a luchar por una mejor condición de vida y trabajo: “O dono da fabrica rouba de cada operario o maior pedaço do dia do trabalho. E assim que enriquece á nossa custa” (Parque 9). Rosinha representa esta primera fase de Pagu quien trabajó también en una fábrica textil por requerimiento del partido, en el tiempo de su colaboración con la organización “Socorro Vermelho.” Es en esta etapa que Pagu conoce de cerca la “miseria do povo” y vive las necesidades en carne propia. Como Rosinha, Pagu, orienta a sus compañeras de la fábrica sobre sus derechos a mejoras salariales y condiciones de trabajo y las exhorta a luchar por ellas.

Así como Pagu, Rosinha encuentra situaciones dramáticas en su búsqueda de equidad. Una de sus colegas, Otavia, es despedida de la fábrica textil e ingresa en el grupo revolucionario liderado por Rosinha. Es capturada y puesta en prisión donde contrae y enferma gravemente de

tuberculosis. Por otro lado, Corina, colega y amiga, ingresa a la prostitución estando embarazada para poder sobrevivir económicamente. Ella siente que la pobreza le niega al ser humano incluso el derecho a elegir la maternidad: “Gente pobre não pode ser mãe.” A pesar de esto, ella apoya la causa de Rosinha’s y anima a las otras mujeres a vencer el miedo y asumir el compromiso de la lucha por su libertad a toda costa: “Que importa morrer de bala em vez de morrer de fome.” (Parque 21) (“Que importa morir a causa de una bala en lugar de morir de hambre”) Pagu también vive el dramatismo de la cercana muerte de su amigo y compañero de lucha, Herculano, quien es asesinado en un mítin en homenaje a Sacco y Vanzetti. Y tal como la revolucionaria alemana, Rosinha también es asesinada por sus adversarios.

En A *Famosa revista* (1945), la protagonista, Rosa, comparte los mismos ideales que Rosinha Lituana de *Parque industrial*. Técnicamente, “the novel is constructed melodically like a piece for an orchestra, in three phases” (la novela es construida melódicamente como una pieza de orquesta, en tres fases) señala Sérgio Milliet. Según él, las tres fases son los tres protagonistas: la joven pareja y la *Revista* que ellos editan. El eje temático de la novela es la militancia y el romanticismo de Rosa y Mosci, dos jóvenes intelectuales cuya convicción política marca el intenso compromiso a su amor y a la *Revista*, la cual se convierte en el emblema de su propósito. Rosa difiere de Rosinha de varias maneras. Los dos años que separan una novela de la otra marcan una gran diferencia en la concepción ideológica de Pagu y un cambio en la ficción entre Rosinha y Rosa. Los dos personajes representan a la propia Pagu en dos momentos personales e ideológicos.

Así es como Galvão tal como la escritora francesa del siglo XIX Claudine Colette se confunde entre sus personajes y crea una brecha innovadora tanto en la escritura como en su posición de mujer. Colette insta una nueva forma de escribir, un “nuevo alfabeto del mundo” indicaría Julia Kristeva, mientras Pagu se adentra en la marginalidad del nómada creando una “nueva mujer” quien se enfrenta inclusive a los grupos marginales de los que forma parte como mujer, feminista, revolucionaria, artista y madre. En *Nomadic Subjects* (1994), Rosi Braidoti desarrolla el concepto del sujeto nómada. Según ella, el nómada es el individuo que transita en diferentes espacios y condiciones, además de proyectar un estilo no normativo de pensamiento. Este sujeto no se ciñe a lo pre-establecido sino que rechaza las formas tradicionales de vivir y de pensar. Pagu fue una nómada de su tiempo y se mantuvo en una constante re-creación de sí misma y de su entorno, en una persistente huída de los parámetros sociales. Como sujeto migrante que era, Pagu adopta una variedad de nombres y una serie de máscaras en las que y desde las que ella transitaba. Lúcia Maria Texeira Furlani marca algunos de los múltiples nombres que usó Pagu: “Patrícia, Pagu, Zazá, Pat, Patsy, Solange, Sohl, P.T.,P.G., P., Mara Lobo<sup>8</sup>, K.B., Luda, Paula, G.Léa, Leonnie, Ariel, Gim, Brequinha, Peste, Cobra.” (8) Las condiciones de su existencia nómada le exigieron adoptar una serie de voces e imágenes que le permitieron cambiar de posiciones y de registros, al mismo tiempo que le posibilitaron reinventarse, nombrándose.<sup>9</sup> Pagu se desplazó desde diferentes espacios formando un sujeto que optó por la característica de habitar en la periferia. Su opción nómada hizo de ella la Claudine Colette de principios del siglo XX, y la hizo merecedora del rechazo del *establishment*.

Pagu existía en una constante recreación de sí misma y alegaba que los cambios sociales sólo eran posibles a través de los cambios a nivel de libertad sexual. Ella proponía una subjetividad femenina alternativa a lo pactado por los parámetros sociales de la época, una mujer



con agencia sexual y dueña de su deseo, no una simple máquina reproductora. Criada en una familia de clase media junto con otros 3 hermanos, Galvão rompe los límites del comportamiento de una niña burguesa. Siendo una adolescente, se revela como una opositora de un sistema que la oprime, al perder la virginidad, valor tan ponderado por la sociedad pacata, sólo por oponerse a estas normas. Lo cuenta así en su autobiografía: “O primeiro fato distintamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos. Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida” (Galvão 53). Este temprano acto de rebeldía causa rechazo por parte de su mundo circundante que la castiga aislándola: “Eu me lembro que me considerava muito boa e todos me achavam ruim. As mães das outras crianças não queriam que eu brincasse com suas filhas e fui expulsa até um dia da casa do Álvaro George, da livraria, porque não queriam que eu tivesse contato com as suas crianças” (Galvão 53).

Ya adulta y siguiendo esta línea de disención también en lo sexual, no se ciñó al mandato social del posicionamiento genérico fijo de la *performance* “masculina” o “femenina”. Su exploración sexual retó a la convención social de género como una entidad estable, lo cual causó su aislamiento y olvido. Su confrontación con el medio la censuró dilapidándola e ignorándola con un silencio castigador, es por ello que Campos señala al publicar su biografía : “Sabendo que este silêncio repressor é culturalmente desastroso, é hora de fazer uma algazarra e espantar os urubus” (30) Es así que por varios años, los críticos la consideraron como una artista menor dentro del Movimiento Modernista, un satélite de su primer marido Oswald de Andrade, una militante ciega que escribió siguiendo los mandatos del Partido Comunista al que perteneció o aún peor, se le atribuyó un incómodo silencio. Según Thelma Guedes, “No âmbito da crítica, da intelectualidade e da Academia, Pagu não conquistou consideração e respeito, como uma

escritoria séria, que mereça estudos consistentes. Sua obra é tratada freqüentemente nos termos da superficialidade” (Guedes 26) Valente afirma que existe una tendencia entre los críticos en asociar cada una de sus novelas con uno de los dos maridos, Andrade y Ferraz, colocando a Pagu en una posición siempre subalterna. Ésta y otras etiquetas que se fueron otorgando a Pagu crearon prejuicios sobre su obra recibiendo ésta un trato peyorativo por parte de los estudiosos y académicos. David Jackson lo nota y apunta que la obra de Pagu es muy brevemente mencionada en el Diccionario de Autores Paulistas de Luís Correa Melo y su segunda novela *A famosa revista* no puede ser encontrada en ninguna biblioteca pública de otro estado de Brasil que no sea São Paulo. Según Augusto Campos, Pagu se rehusó a limitarse a la rutina de los “servicios domésticos” (higiénicos, culinarios y sexuales) y sus “herejías” fueron imperdonables por el “intolerante establishment.” Así Galvão fue castigada por muchos años con la ilegalidad del nómada, del ser sin lugar fijo, sin reconocimiento social, borrada por años de los nombres oficiales al atreverse a no encajar en el “modelo de mujer” construido y pactado para ella por el imaginario social brasileño.

Galvão es el paradigma de la disidencia y la subversión como acertadamente afirma Susan Besse sobre ella: “esencial symbol of everything new (and) revolutionary” (103). Entre sus múltiples rechazos a la performance que se le asigna, su actuación como madre también es problemática y representa el conflicto con la maternidad como institución descrita así por Adriene Rich en *Of Woman Born* (1976). En su obra seminal Rich analiza la maternidad como construcción social y sitio de opresión para la mujer, y cómo ésta funciona dentro del patriarcado como un sitio más de manipulación. Rich examina la ambivalencia y también violencia que se observa en la maternidad adoptando una postura que reta a la concepción tradicional masculina que ha asentado la idea en lo social que la mujer como madre es

naturalmente desinteresada y entregada totalmente al hijo/a. Galvão se resistió al sistema oponiéndose al orden social de *performances*. Su exploración sexual retó a la convención y desestabilizó sus formas lo cual causó grandes estragos en la evolución y desarrollo de Galvão en las esferas en que ella decidió incluirse. Como madre Pagu también escapó de la “institución de la maternidad” al dejar a su primer hijo Rudá por perseguir una causa revolucionaria. La maternidad como construcción del sistema político y social controla y afecta a cómo las mujeres percibimos nuestras vidas y nuestros cuerpos; esta institución opresiva está enlazada fuertemente con la idea de lo privado y lo público. La esfera doméstica que física y metafóricamente confina a las mujeres a la reproducción del discurso oficial las excluye de toda participación en lo social basándose en el rol natural de la mujer como madre, y por consiguiente dueña de lo privado. Adrienne Rich en su estudio seminal sobre la maternidad *Of Woman Born* (1976), menciona el peligro escapar de esta prisión simbólica de lo doméstico para el orden jerárquico para constituirse en un “outsider”. Esto fue exactamente lo que Pagu quebró incursionando en los cambios políticos de su tiempo dejando de lado su rol institucional de “madre” y reproductora de lo que llama Katz “the children of men”. En su recientemente publicada autobiografía, Galvão cuenta su relación “estranha” con sus padres, “irregulares e contraditórias” (Galvão 50) por su independencia y deseo de experimentación y revuelta contra las normas. Galvão no se adapta a las constricciones que el medio demanda de ella como mujer. Todavía muy joven se practica un aborto y a los 19 años se casa con De Andrade huyendo de la casa paterna. En 1930 nace su primer hijo, Rudá producto de su unión con De Andrade. Muy pronto y ya involucrada en la causa revolucionaria del Partido comunista brasileño, Galvão deja a su pequeño Rudá. Su necesidad de libertad en Pagu era más fuerte que los condicionamientos sociales como madre. Pagu cuenta: “Deixei tudo isso, sem querer confessar que o meu interesse materno era menor que

meu desejo de fuga e expansão” (Galvão 62). Como Rich, Galvão y su experiencia con la maternidad era sancionada por la visión popular y sedimentada de lo que una madre “debe ser”. Este enfoque tradicional la hacía sentir monstruosa e inadecuada, o como Rich explica “unnatural” (Rich 32). La maternidad “as defined and restricted under patriarchy” (Rich 32) determina las pautas y comportamientos de la mujer como madre. Sin embargo, la maternidad puede ser como ejercicio y experiencia de la mujer completamente diferente, un comportamiento como madre fuera de los parámetros del patriarcado es sancionado con el aislamiento y lo “desnaturalizado”. Para Galvão el hecho de ser madre no constituía su meta como mujer ni le colmaba como proyecto de vida; sin embargo, ella luchaba con la idea de no ser parte de la institución de la maternidad e intentaba convencerse de su anormalidad: “Não me dedicava suficientemente a meu filho, para que ele me bastasse” (Galvão 70). El conflicto de Galvão como madre escapa de sus muchas revoluciones como artista y mujer. Se siente culpable por no dedicarse como “una verdadera madre” a su hijo. Estando en la cárcel es visitada por su Rudá, su pequeño hijo: “Concederam-me apenas cinco minutos para abraçar o garotinho”. (Galvão 85) Al salir de la prisión, el partido obliga a Galvão a continuar en la causa revolucionaria, para darle a cambio la membresía al partido comunista al que aún no había sido aceptada: “O preço disso era o meu sacrifício como mãe” (Galvão 90). Sin embargo, Galvão se contradice y entra nuevamente en conflicto con su “rol” de madre según los dictámenes sociales: “Sofri horribilmente deixando o Rudá. Eu sei o que sofri com isto, mas não houve de minha parte a menor hesitação. Tal vez não o amasse tanto como julgava. Segui para o Rio na mesma noite.” (Galvão 93). La posición más conflictiva para Galvão era la de madre no tradicional. Ella oscila entre el pensamiento de su derecho de elegir y perseguir la aventura política del comunismo y de

su propio crecimiento personal, y la de madre. Para Pagu este conflicto queda irresuelto al no percibirse como “verdadera madre” según el mandato social.

Al mismo tiempo la escritura de Pagú no estuvo exenta del sello revolucionario y disidente que la caracterizaba. Su primera novela, *Parque industrial*, además de instituirse como la “primera novela proletaria brasileña”, también fue en sí misma una manera de retar a la burguesía apropiándose del género novela, que era la forma literaria burguesa por excelencia. Es tal vez por ello que la crítica lo tildó de “projeto isolado de uma escritora jovem e inexperiente” (Guedes 15) además de un “texto simplista” (Guedes 15). Uno de los escasos estudios amplios hechos sobre *Parque industrial* es el de Thelma Guedes, donde la autora rescata de las garras de los críticos al texto de Pagú y lo analiza como un modelo de realismo social. En cuanto a su segunda novela, *A famosa revista*, fue prácticamente olvidada por la crítica ya que presentaba un tema social incómodo, en un momento de conmoción política mundial.<sup>10</sup>

En *Parque Industrial*, Galvão también muestra el tema de la maternidad como reproducción de las premisas del sistema económico capitalista.<sup>11</sup> En su primera novela, la protagonista es Rosinha Lituana quien lucha por la causa de la revolución junto con otras mujeres compañeras de la fábrica en la que trabaja. La representación de la maternidad como analizada en el capítulo “Violence: the Herat of Maternal Darkness” (Rich 256) se da ejemplificada en el personaje de Corina, la colega y amiga de Rosinha Lituana y Otavia en la fábrica textil en la que laboran. En *Parque Industrial*, Corina es una mujer pobre, negra, embarazada y abandonada por el novio y padre del hijo que está gestando. Se ve obligada a prostituirse para sobrevivir y da a luz un hijo mounstruoso como metáfora de la reproducción de la institución de la maternidad como arma social, y lo que esta opresión genera. En la sociedad capitalista la producción humana óptima, y de la que la mujer es sólo un medio, se refiere a niños

blancos y sanos. En el caso de Corina su hijo es el producto descartable del sistema, un negro, pobre y enfermo resultado de los entes periféricos y marginales dentro de esta institución. Ella siente que la pobreza le niega al ser humano incluso el derecho a elegir la maternidad: “Gente pobre não pode ser mãe.” Como en la novela de Toni Morrison, *Beloved* (1987), Corina al igual que Sethe mata a su hijo por similares motivos. En *Beloved*, Sethe es una esclava negra que al igual que Corina no decide ser madre sino que la maternidad le es impuesta al negárseles la información y/o profilaxia necesaria para poder evitar un embarazo no deseado. La maternidad adjudica a la mujer, según Rich, el poder sobre el bebé que gesta pero al mismo tiempo la falta de poder y/o opresión social de la maternidad impuesta como forma “natural” de la mujer. Con respecto al bebé la madre ejerce el poder de nutrirlo, alimentarlo o también destruirlo. Es así que Corina asesina a su hijo y es encarcelada. Este asesinato es la representación de este ambiguo poder que según Rich es o poseído o negado por uno mismo. Al aniquilar al bebé –en ambos casos- se elimina también la institución del patriarcado. Por un lado, en la novela de Morrison, el infanticidio de Sethe representa el intento de escapar del sistema social como mujer para evitar que su hijo/a crezca y viva siendo una esclava/o. Corina y Sethe reaccionan desesperadamente a las restricciones o interpelaciones violentas y opresivas del medio asesinando a sus hijos.

Esta confrontación con el medio la censuró dilapidándola e ignorándola con un silencio castigador, es así que por varios años, los críticos la consideraron como una artista menor dentro del Movimiento Modernista, un satélite de sus dos maridos entre otros tantos apelativos a los que se vio merecedora. Así Galvão fue castigada por muchos años con la ilegalidad del nómada, del ser sin lugar fijo, sin reconocimiento social, borrada por años de los nombres oficiales al atreverse a no encajar en el “modelo de mujer” construido y pactado para ella por el imaginario social brasileño.

Al igual que las hijas de Zeus y Mnemósine, Pagu, la llamada “Musa del modernismo” fue capaz de narrar un tiempo presente e imaginar y añorar un tiempo futuro utópico de libertad e igualdad. Patrícia Galvão, la Musa disidente, vivió narrándose e inventándose subvirtiendo y retando de manera múltiple a su entorno en lo cultural, social, político, artístico y sexual. Como las musas griegas, mediadoras entre lo humano y lo divino, Galvão dueña de una visión y actuación<sup>12</sup> inusual, descendió también de su morada para intentar ser la mediadora y creadora de una cosmovisión alternativa a la prisión mental y a los convencionalismos inertes optando por la disidencia que implica la libertad y coraje aculturado del “outsider”.

Notas

<sup>1</sup> Esta idea de la canivalización proviene del mito de los Tupis o Tupis-nambas antiguos habitantes del Brasil. Según el mito, los Tupis devoraban a sus contendores cuando eran vencidos. Esto sólo ocurría si habían éstos demostrado valor y coraje en la batalla en una forma de asimilar sus fuerzas.

<sup>2</sup> El 27 de marzo de 1931, Oswaldo de Andrade y Pagu lanzaron en São Paulo, el periódico panfletario “O Homem do Povo”. Tuvo una vigencia muy breve, de tan solo 8 números al ser censurado y clausurado por la policía después de una revuelta ocasionada por estudiantes de Derecho.

<sup>3</sup> Ernesto “Ché” Guevara en un texto dirigido a Carlos Quijano del semanario *Marcha* en Montevideo, Uruguay (marzo 1965) propone “el hombre nuevo” como al hombre pleno, libre, sacrificado, quien se forja en la “acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica,” un hombre avanzado, el hombre del siglo XXI, lo llamaría el Ché.

<sup>4</sup> Campos señala que en el caso de Pagu, vida y obra son inseparables. Thelma Guedes en su estudio sobre *Parque industrial* anota que el sentido de la vida de Pagu estuvo estrechamente vinculado a sus objetivos estéticos.

<sup>5</sup> Rosa de Luxemburgo fue asesinada el 15 de enero de 1919 mientras protestaba contra las fuerzas reaccionarias a manos de un soldado que le propinó un culatazo de rifle.

<sup>6</sup> Este tema es desarrollado en mi artículo “Patrícia Galvão: entre la persona y el personaje”

<sup>7</sup> Después de la Revolución Rusa, Lituania fue declarada independiente bajo el tratado de Brest-Litovsk en febrero de 1918 al emanciparse del régimen Zarista, después de los conflictos originados entre el gobierno, los reaccionarios y el pueblo

<sup>8</sup> Seudónimo con el que publicó *Parque industrial*.

<sup>9</sup> Según Todorov, el hecho de nombrar implica apoderarse, apropiarse de algo/alguien, inventarlo. En este sentido Pagu mantenía una constante invención de ella misma

<sup>10</sup> *A Famosa revista* fue publicada en 1945, año que finalizara la segunda guerra mundial.

<sup>11</sup> Engels afirma que la posesión de la propiedad privada es el punto de partida para el dominio del hombre sobre la mujer.

<sup>12</sup> El género según es “the social significance that sex assumes within a given culture.” Un individuo se hace visible y culturalmente legible cuando se posiciona en un lugar genérico determinado cuando “performa”/actúa las características de su género. Butler enlaza esta idea del género constituido por una serie de actos de habla (actos performativos) que se construyen a través de prácticas de comportamiento y pensamiento que se repiten y se citan por discursos que producen y reproducen los efectos que nombran.



Obras citadas

- Assis de Duarte, Eduardo. “Eficácia e limites do discurso ideológico em Parque Industrial, de Patrícia Galvão.” *Suplemento Literário de Minas Gerais* 3 septiembre 1986, Brasil ed.:6.
- Besse, Susan K. *Restructuring Patriarchy: The Modernization of Gender Inequality in Brazil*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1996.
- Bopp, Raul. *Antologia poetica*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1967.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
- Campos, Augusto. *Patrícia Galvão: vida-obra*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1982.
- De Andrade, Oswald. *Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1928.
- Engels, Frederick. *The origin of the family, private property and the state*. Trad. Ernest Untermann. Hottingen, 1884.
- Fernández-Babineaux, María. “Patrícia Galvão: entre la persona y el personaje” en *Mujeres que escriben en América Latina*. Beatriz La Guarda (ed.) Lima: Editorial Minerva, 2005.
- Galvão, Patrícia. *Paixão Pagu: A autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Rio de Janeiro: Agir Editora Ltda, 2005.
- . *Parque industrial*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1933.
- . *Dois romances: Doramundo e A famosa revista*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1945.
- . “Verdade e liberdade” São Paulo : Edição do comitê Pró-candidatura Patrícia Galvão, 1950.

- Guevara, Ernesto. *La guerra de guerrillas*. La Habana: Hondarribia, 1963.
- Guedes, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance parque industrial*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- Jeremiah, Emily. "Murderous Mothers: Adrienne Rich's *Of Woman Born* and Toni Morrison's *Beloved*" en *From Motherhood to Mothering* ed. Andrea O'Reilly. New York: State U of New York P, 2004.
- Teixiera Furlani, Lúcia Maria. *Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo*. São Paulo: Editora da Uniceb, 1989.
- Katz, Barbara. *Recreating Motherhood: Ideology and Technology in a Patriarchal Society*. New York: Norton, 1989.
- Kristeva, Julia. *Colette*. New York: Columbia U P, 2004.
- Jackson, David. "Alienation and Ideology in *A Famosa Revista*". Hispania 74 (1991): 298-304.
- Todorov, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: Harper Perennial, 1984.
- Unruh, Vicky. *Performing Women and Modern Literary Culture in Latin America: Intervening Acts*. Austin: U of Texas P, 2006.
- Valente, Luis Fernando. "Canonizando Pagu". Letras de Hoje 33 (1998): 2