

Rosa y Rosinha: Dos etapas en la evolución ideológica y personal de la disidencia en Patrícia Galvão

Maria Babineaux
Texas A&M University-Commerce

Patrícia Rehder Galvão nace en São João de Boa Vista, São Paulo, Brasil 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”. La vida de Patrícia Galvão se caracteriza por una lucha constante; tanto personal como social. En sus dos novelas *Parque Industrial* (1933) y *A Famosa Revista* (1945) transpira no sólo esta brega individual en aras de una colectividad, sino también su propia evolución ideológica. Este ensayo analizará la figura de Patrícia Galvão “Pagu” en éstas sus dos únicas novelas, examinándolas desde varios ejes temáticos y teóricos que se entrelazan: 1) la influencia de la antropofagia cultural en la obra y/o vida de Pagu en relación a sus personajes principales femeninos, así como su representación metafórica como ingestión de otros productos culturales, incluyendo a ella misma. 2) Las similitudes de estos personajes femeninos y la figura emblemática de la luchadora polaca Rosa de Luxemburgo¹ 3) El atributo “nomádico” de sus personajes y de la propia Pagu como factor de la disidencia de la autora como mujer, feminista, madre, modernista y militante comunista.

El movimiento antropófago

A los 18 años ingresa al círculo de intelectuales brasileños integrantes del llamado *Movimento 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 le escribe y dedica el poema “Coco de Pagu” del que surge el sobrenombre con el que se hará conocida en el ámbito intelectual.

Pagu junto con su primer marido, Oswald de Andrade integra el 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 Oswald 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.²

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. No obstante, 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 menciona 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” (208). Es así que Pagu se enfrenta al movimiento oficial del 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*³ 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 “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. Ella reclama un Feminismo que integre a las mujeres de las clases menos favorecidas de la sociedad brasileña. Este hecho posiciona a Pagu como una disidente dentro del Feminismo de la época, ya que se enfrenta a los principios de los grupos feministas brasileños, quienes sólo consideraban en la revolución feminista a las mujeres burguesas. Pagu, a pesar de ser parte de este grupo de la clase más favorecida, tiene la capacidad, sensibilidad, fuerza y visión necesaria para tener una apertura que la transporta más allá de su propia cultura y tiempo.

En aras de darle una voz a la mujer, Pagu aplica el concepto de la antropofagia cultural en relación al rol de ésta en la sociedad y propone así la ingestión de modelos para asimilarlos y crear un producto que la autentifique. Por un lado, Pagu 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.”⁴ 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)” (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. Pagu, al igual que Luxemburgo lucha por los ideales de una sociedad igualitaria. Se rebela ante la dictadura de Getúlio Vargas y por ello es encarcelada repetidas veces convirtiéndose en la primera mujer

convicta por asuntos políticos en el Brasil. Se enfrenta, además a las normas pre-establecidas que la sociedad brasileña le impone, retando los modelos de mujer tradicional de su entorno patriarcal. Como parte del grupo modernista, también Pagu adquiere una línea de pensamiento autónoma que le permite buscar la forma de integrar también a la mujer como sujeto revolucionario.

Parque Industrial y A Famosa Revista

Es imposible separar la vida de Pagu de su obra, como ya lo han notado Campos, Valente, y Guedes.⁵ La mujer nueva que propone Pagu está representada en sus dos únicas novelas: *Parque industrial* y *A famosa revista* en relación con la luchadora y líder comunista Rosa de Luxemburgo. Tanto en lo personal como en lo ficcional, Pagu toma como paradigma a la revolucionaria polaca quien fuera la mártir del comunismo alemán.⁶ 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 ficticiales. Tanto en *Parque Industrial* como en *A Famosa Revista*, 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.

Una de las claves de esta lectura comparativa es la influencia evidente de Rosa de Luxemburgo en Pagu. Los dos personajes centrales de *Parque Industrial* y *A Famosa Revista* se llaman Rosa y Rosinha, respectivamente, compartiendo así el primer nombre 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.⁷ Para Thelma Guedes, *Parque Industrial* puede ser analizado desde tres ejes constructivos: “percepción de la realidad, posición política y experimentación estética” (74). De hecho, Pagu transforma su realidad política y personal plasmándola en su obra. Por otro lado, es evidente el desarrollo de una consciencia de clase en los personajes femeninos de Otávia, Rosa y Corina. *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. La experimentación estética se logra a nivel estructural al escribir la obra a manera de diario o entregas. Pagu rompe así también con el concepto heterodoxo de “novela” como tal y gesta una obra fragmentada y difusa.

El personaje de Rosinha en *Parque Industrial* es también representativo y paraleliza al de Rosa de Luxemburgo y al de la propia autora, Patrícia Galvão. El compromiso de Rosinha involucra dos esferas que se relacionan: la militancia comunista y feminista, al igual que Rosa de Luxemburgo y Pagu. 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” (*A Autobiografia* 84). Es en esta etapa que Pagu conoce de cerca lo que ella llama “a miseria do povo” (*A Autobiografia* 87) 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 ellos.

Tal como Pagu, Rosinha encuentra situaciones dramáticas en su búsqueda de equidad social. 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. A pesar de esto, ella apoya la causa de Rosinha 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) 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 herida de muerte en una revuelta y, suponemos, asesinada por las fuerzas adversarias: “A polícia surge, carrega. Uma mulher pequena fica no chão, gritando com a perna triturada. Os seus cabelos loiros, lituanos, escorrem lisos pela testa suada. Parecida com Rosinha.” (Parque 94)

En *A Famosa Revista*, 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” (32) 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 ideológico. 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.

Como otros críticos tales como Fernando Valente, Jackson, De Assis Duarte, Marshall y otros han notado, en *Parque Industrial*, Pagu representa su intenso entusiasmo, adherencia y apoyo incondicional a la causa comunista. La protagonista, Rosinha, lucha por la causa política que defiende ardorosa e incondicionalmente hasta el límite. Rosinha se involucra en el adoctrinamiento y concientización de sus colegas, y lidera movimientos de protesta en São Paulo hasta que es perseguida y probablemente asesinada por las fuerzas reaccionarias.

Sin embargo, hay un giro en la concepción ideológica de Pagu después de la publicación de *Parque Industrial*. Ella sale de Brasil y viaja a Buenos Aires, Los Estados Unidos, Japón, China, URSS, Alemania y Francia mientras trabaja como reportera en el periódico *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* y *A Noite*. Durante sus viajes, conoce a algunos de los íconos políticos y sociales de la época, como el escritor argentino Jorge Luis Borges, Sigmund Freud, y el emperador chino Pu-Yi, además de George Raft, Raul Roulien and Miriam Hopkins, entre otros. En 1934 viaja a Rusia con la idea de ponerse en contacto y experimentar de cerca el funcionamiento del sistema político que tan fervientemente apoya. Durante su estadía observa la dinámica política y social del Stalinismo, lo cual causa un cambio radical en su percepción y apoyo a las ideas comunistas. Luego de esta experiencia reveladora, Pagu se establece en París trabajando como traductora de películas para el periódico *L'Avant-Garde* bajo el seudónimo Léonie, e ingresa a ser parte del Partido comunista francés. En París, se une al grupo de intelectuales vanguardistas franceses conformados por André Breton, Paul Éluard, René Crevel y Benjamin Péret entre otros. Viaja a la Alemania nazi de donde es deportada y regresa a Brasil donde se separa de Oswald de Andrade. En 1935 durante una revuelta política en São Paulo es apresada, torturada y puesta en prisión, pasando dos años en una cárcel de Rio de Janeiro. Escapa de la cárcel en 1938 y el gobierno de Getúlio Vargas la encarcela nuevamente pasando dos años más en prisión.

En 1945 publica *A Famosa Revista* en conjunción con su segundo marido Geraldo Ferraz, en donde toca también un tema social perturbador. La novela cuenta la historia épica de dos amantes militantes del Partido Comunista que escriben para la “Revista”, la cual está supervisada por La Tercera Internacional de Brasil. Ambos emprenden una cruzada contra la represión del estado lo cual denuncian en la Revista. Paradójicamente es en esta revista donde ellos denuncian más tarde los abusos, arbitrariedades y crímenes del partido. La Revista que un día fue la esperanza de diseminar una ideología a la que apoyaban se convierte en su propia acusadora. David Jackson ha planteado que *La condición humana* (1933) y *A Famosa Revista* tienen rasgos en común. Tanto Malraux como Pagu fueron militantes y figuras políticas quienes se volcaron a la Literatura para confrontar la “inhumane Party discipline” (Jackson 298). Con una percepción diferente a su adhesión a la causa comunista esta novela muestra su decepción y ruptura con Moscú y su líder Stalin. En ella Pagu critica las acciones injustas, imparciales y autoritarias del régimen estalinista que experimenta durante su estadía en Rusia. Incluso cambia irónicamente la forma tradicional de dirigirse a los militantes estalinistas de “camarada” – usado en *Parque industrial* - a “funcionario”. A pesar de que ambas protagonistas comparten el mismo nombre e inicialmente las mismas creencias, Rosa en *A Famosa Revista* desarrolla una Rosa más madura políticamente – quien no es más una pequeña Rosa- y quien ha enfrentado las fallas de la ideología que ella apoyaba intensamente. De este modo, Pagu muestra su desprecio al régimen al haber experimentado como testigo presencial el gobierno de Stalin: “Em Moscou, um grande hotel de luxo para os altos burócratas, os turistas do comunismo, para os estrangeiros ricos. Na rua, as crianças mortas de fome: *era o regime comunista*” (Campos 189).

Ya en 1945, época de la efervescencia y auge del Comunismo en el mundo, Pagu lo rechaza como proyecto político. Con más de una década de antelación a la gesta del Ché, el triunfo de la revolución cubana, las protestas en Europa de mayo del 68, Pagu se anticipa a la decadencia del Comunismo como proyecto político y social. Esto la convierte en la pionera y portadora en América Latina del sentimiento de decepción con el Comunismo que luego de más de 4 décadas marcaría su caída y declive como proyecto ideológico de libertad e igualdad.

Es así que “deglutiendo” la figura de la revolucionaria Rosa de Luxemburgo, Rosinha Lituana y Rosa constituyen las dos facetas de un mismo compromiso político de la autora. Ambas están dedicadas a la batalla en contra de la injusticia y desigualdad, compartiendo el mismo nombre e ideales, pero se encuentran frente a su propia convicción ideológica dentro de dos momentos personales de Pagu. Como la propia Patrícia, sus protagonistas son dos rebeldes quienes critican la cultura y sociedad brasileña. Ambas se tornan víctimas de su dedicación a la ideología política que ostentan y representan la antropofagia y la autofagia de Pagu respectivamente, además de dos facetas de su desarrollo intelectual. En el primer caso Galvão, apartándose de los usos modernistas del movimiento antropófago como alternativa de metáfora cultural introduce una perspectiva feminista, como posición política en la deglución de modelos. Reelabora la figura de Rosa de Luxemburgo, ingiriéndola metafóricamente y produciendo una versión de ésta, Rosinha Lituana, quien enarbola además de su compromiso con la causa comunista, su convicción de que las clases oprimidas en el Brasil deben rebelarse y unirse para lograr vencer al régimen opresor. En el caso de Rosa en *A Famosa Revista*, Pagu no sólo repite la ingestión del modelo europeo de Rosa de Luxemburgo, sino que ingiere su propio yo político, gestando un producto no sólo antropófago sino autófago ya que devora sus propios modelos. En consecuencia, Pagu reformula y replantea su gestión partidista resultando en otro sub-producto de ella misma ya tamizado por la experiencia de decepción y desengaño con el régimen de Stalin.

Pagu la nómada

Tal como la escritora francesa del siglo XIX Claudine Colette, Pagu se confunde entre sus personajes y crea una brecha innovadora tanto en la escritura como en su posición de mujer y madre. 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.

En *Nomadic Subjects* (1994), Rosi Braidotti 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 Teixeira Furlani marca algunos de los múltiples nombres que usó Pagu: “Patrícia, Pagu, Zazá, Pat, Patsy, Solange, Sohl, P.T.,P.G., P., Mara Lobo⁸, 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.⁹

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. Pagu 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” (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” (*A Autobiografia* 53).

Ya adulta y siguiendo esta línea de disensión también en lo sexual, no se ciñó al mandato social del posicionamiento genérico fijo de la *performance* “masculina” o “femenina”. Su exploración sexual alternativa retó a la convención social de género como una entidad estable, lo cual causó su aislamiento y olvido. Galvão es el paradigma de la disidencia y la subversión como acertadamente afirma Susan Besse: “esencial symbol of everything new (and) revolutionary” (103). Entre sus múltiples rechazos a la *performance* que se le asignaba, su actuación como madre también es problemática y representa el conflicto con la maternidad como “institución” descrita así por Adriene Rich.

En su obra seminal, *Of Woman Born* (1976), 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. Rich cuestiona esta idea que la cultura ha asentado en el imaginario social sobre la mujer como madre. La maternidad según Rich “as defined and restricted under patriarchy” (32) determina las pautas y comportamientos de la mujer como ser reproductor. Pagu escapó de los parámetros sociales de la “institución de la maternidad” al dejar a su primer hijo Rudá por perseguir una causa revolucionaria. Rich menciona el peligro de 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. En su recientemente publicada autobiografía, Galvão cuenta su relación “estranha” con sus padres, “irregulares e contraditórias” (50) por su independencia y deseo de experimentación y revuelta contra las normas. Galvão no se adapta a las restricciones 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” (*A Autobiografia* 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”. Pagu rechaza a la maternidad como construcción del sistema político y social que controla y afecta a cómo las mujeres perciben sus vidas y sus cuerpos. 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; no obstante, Pagu se apropió también de lo público, espacio determinado exclusivamente a lo “masculino”. Para Galvão el hecho de ser madre no constituía su meta como mujer ni le colmaba como proyecto de vida. Con todo, ella lucha con la idea de no ser parte de la institución de la maternidad e intenta convencerse de su “anormalidad”: “Não me dedicava suficientemente a meu filho, para que ele me bastasse” (*A Autobiografia* 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: “Concederam-me apenas cinco minutos para abraçar o garotinho”. (*A Autobiografia* 85) Luego de salir de la cárcel, 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” (*A Autobiografia* 95). 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.” (*A autobiografia* 95).

Estas y otras confrontaciones con el medio produjeron la censura que dilapidó e ignoró a Pagu con un silencio castigador por muchos años. 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 varias décadas, 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 escritora séria, que mereça estudos consistentes. Sua obra é tratada freqüentemente nos termos da superficialidade” (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.¹⁰ 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 “intolerant 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.

La escritura de Pagu tampoco estuvo exenta del sello revolucionario 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. Tal vez por ello, 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 Pagu 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.¹¹

Al igual que las hijas de Zeus y Mnemosina, 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 actuación¹² inusual descendió también de su morada para instar a un cambio. En su paso por el mundo intentó ser la mediadora y creadora de una alternativa a la prisión mental y a los convencionalismos inertes, que encajan al sujeto, lo paralizan y obligan a vivir en el campo seguro de la “normalidad”.

NOTAS

¹ En *Parque Industrial*, Pagu incluye un capítulo titulado “Em que se fala de Rosa de Luxemburgo” donde menciona a la excepcional combatiente de la causa social alemana. Hay, evidentemente, una referencia paralela en Rosa de Luxemburgo, Rosinha, Rosa y la propia autora.

² Esta idea de la canalización proviene del mito de los Tupis o Tupisnambas 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.

³ El 27 de marzo de 1931, Oswaldo de Andrade y Pagu lanzaron en São Paulo, el periódico panfletário “O Homen 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.

⁴ 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.

⁵ 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.

⁶ 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.

⁷ 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

⁸ Seudónimo con el que el publicó *Parque Industrial*. El nombre le fue impuesto por el Partido Comunista.

⁹ Según Todorov, el hecho de nombrar implica apoderarse, apropiarse de algo/alguien, inventarlo. A excepción de Mara Lobo, en este sentido, Pagu mantenía una constante invención de ella misma.

¹⁰ El artículo de Jackson fue publicado en 1978. Posteriormente en 1982 Campos publica la primera obra que intenta rescatar la vida y la obra de la autora.

¹¹ *A famosa revista* fue publicada en 1945, año que finalizará la segunda guerra mundial.

¹² 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. “Eficacia e limites do discurso ideológico em *Parque Industrial*, de Patrícia Galvão.” *Suplemento Literario de Minas Gerais* 3 septiembre 1986, Brasil ed.:6.
- Besse, Susan K. *Restructuring Patriarchy: The Modernization of Gender Inequality in Brazil. (1914-1940)*. North Carolina: 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.
- Correa Melo, Luís. *Dicionário de Autores Paulistas*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.
- De Andrade, Oswald. *Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1928.
- 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.
- Keller, Helen. *Rebel Lives: Rosa Luxemburg*. New York: Ocean Press, 2006.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born*. New York: Norton, 1976.

- Teixeira Furlani, Lúcia Maria. *Patrícia Galvão: Livre na Imaginação, no Espaço e no Tempo*. São Paulo: Editora Unisanta, 1999.
- Kristeva, Julia. *Colette*. New York: Columbia U P, 2004.
- Jackson, David. "Alienation and Ideology in *A Famosa Revista*." *Hispania* 74 (1991): 298-304.
- Marshall, Todd. "Marxist Feminism in Brazil" *Romance Notes* 36 (1996): 283-92.
- Milliet, Sérgio. *Diário Crítico*. 3 Vol. São Paulo: Livraria Martins, 1945: 189-195; Rpt. in Galvão, Patrícia y Geraldo Ferraz. *Dois Romances*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959:103-09.
- 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.