

## **História Cultural e fontes literárias: o caso da loucura na literatura simbolista de Rocha Pombo \***

### **Historia cultural y fuentes literarias: el caso de la locura en la literatura simbolista de Rocha Pombo**

Nádia Maria Weber Santos \*\*

#### **Resumo**

*Este artigo apresenta a legitimidade do uso de fontes literárias na História, neste caso, evidenciadas em narrativas da loucura, através de uma obra que versa sobre loucura e internação em hospício: No Hospício, de Rocha Pombo (1905).*

#### **Palavras-chave**

*Sensibilidade; história cultural; loucura; exclusão social; instituição psiquiátrica; narrativas literárias.*

#### **Resumen**

*Este artículo presenta la legitimidad del uso de fuentes literarias en la Historia, en este caso, evidentes en narrativas de la locura, a través de una obra que versa sobre locura e internación en un manicomio: "No [En el] hospicio", de Rocha Pombo (1905)*

#### **Palabras clave**

*Sensibilidad, historia cultural, locura, exclusión social, institución psiquiátrica, narrativas literarias.*

---

\* Artículo invitado.

\*\* Médica - psiquiatra, Doctora en Historia por la UFRGS, Profesora en la Maestría profesional en Memoria Social y Bienes Culturales del Centro Universitario UNILASALLE – Canoas / RS. Autora de los libros: *Historias de vidas ausentes – la tenue frontera entre la salud y la enfermedad mental* (Ed. UPF, 2005) y *Narrativas de la locura e Historias de Sensibilidades* (Ed. da UFRGS, 2008).

*Si hay en este mundo criaturas que deben tener mucha discreción y ser muy comedidas con los hombres, son los enfermos. Es forzoso que sean hábiles hasta en dar pruebas de juicio. Conviene que nunca sean demás estas pruebas.<sup>1</sup>*

EL DEBATE DE ESTE TEXTO SE INSIERE EN EL CAMPO DE LA HISTORIA CULTURAL y de sus autores, que piensan la relación historia – literatura. El historiador se aproxima de la obra literaria teniendo en vista que esta es un tipo especial de fuente: ella no es un mero dato o documento, al contrario, a partir de ella él capta el paso desde otra forma, buscando la subjetividad y la sensibilidad de aquello que un día fue vivido, sentido, percibido. Conciente de que esta nueva mirada es apenas una versión sobre el pasado, el historiador intenta aprehender el registro de los matices de las sensibilidades de una época, de sus valores, conceptos, nociones sobre la vida de los hombres y sus prácticas sociales.

### **Rocha Pombo, escritor e historiador**

José Francisco de Rocha Pombo nació en la ciudad de Morretes, en Paraná, el 4 de diciembre de 1857. Hijo de un profesor, desde temprano se inclinó hacia las Letras y a los 18 años ya enseñaba, sustituyendo a su padre en el colegio de la región donde vivían. Se transformó en historiador, filólogo y en escritor de crónicas, ensayos y novelas. También fue periodista, profesor y poeta. En su vasta y competente carrera profesional, se transformó, también, en un respetado político.

En el periodismo se inició temprano, siendo su primer artículo publicado en la revista *Fluminense*, de José Serafín Alves. Fundó y dirigió, a los 22 años, el semanario “El Pueblo”, en la propia ciudad de Morretes, en cuyas páginas realizó las campañas abolicionista y republicana. Su colaboración se extendió a otros órganos de la entonces provincia, y en medio a la intensa participación de la vida cultural e intelectual de este cotidiano provinciano, fue elegido diputado provincial todavía en la monarquía, en 1896.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> POMBO, Rocha. *No Hospício*. 2 ed. Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p.278.

<sup>2</sup> La mayor parte de los datos de su biografía se retiró de la página de la Internet *Casa de Memoria Rocha Pombo*, localizada en la ciudad de Morretes, donde el escritor nació. Él es considerado, por los idealizadores de esta casa, el padre de la historiografía paranaense y "una de las piedras fundamentales" para el surgimiento de la Universidad de Paraná. La dirección electrónica es <http://www.casarochapombo.pop.com.br>. Se consideran importantes las informaciones de este órgano cultural de la región paranaense, presidido por investigadores historiadores, pues rescatan, entre otras muchas funciones histórico – culturales para la región, la memoria de este autor tan poco investigado en

Era un hombre simple, austero y de reputación limpia, dicen sus coterráneos. Migrando de su región, en busca de nuevos horizontes, fijó residencia en la ciudad de Curitiba en el año 1880 y publicó, un año después, su primer libro: *La honra del Barón*. Había recibido, nuevamente, un asiento en el Congreso Estatal, de 1916 a 1918, pero no asumió el cargo, alegando motivos de salud, los que eran agravados por el clima demasiado frío de la capital paranaense.

También trabajó en Ponto Grossa y en Castro donde fue profesor y con mucho amor por la enseñanza fundó, en esta última ciudad, un colegio, en 1882. Aún en esta ciudad y ese mismo año, se casó con doña Carmelita Madureira, hija de grandes hacendados. De regreso a Curitiba redactó la *Gaceta Paranaense*. En 1887 dirigió el *Diario Popular* y publicó *Nueva creencia*, además de otros trabajos.

De acuerdo con sus datos biográficos, presentados por los investigadores de la *Casa de memoria Rocha Pombo*, en 1892, “pleno de sueños e ideas, pero sin dinero suficiente”, el polivalente profesor decidió instalar la primera universidad paranaense, en la ciudad de Curitiba.

“En la época, la actual capital contaba con 20 mil habitantes y el Decreto N° 7247 permitía la creación de facultades o universidades particulares. Rocha Pombo, con el auxilio del Comendador Macedo, consiguió la aprobación de la ley N° 63, de diciembre de 1892, que fue sancionada por el Presidente del estado, Francisco Xavier da Silva”. Su primer artículo decía: “Es realizada la concesión por 50 años al ciudadano Francisco José da Rocha Pombo o empresa que organice, para el establecimiento de una Universidad en la capital del Estado y de acuerdo con los planos que sean aprobados por el Gobierno”. La ley preveía también que la Universidad estaría constituida por los cursos de derecho, letras, comercio, agronomía, agrimensura y farmacia.

Mientras tanto, la universidad de Rocha Pombo no fue más allá de la piedra fundamental, en este momento, colocada en el terreno que obtuviera gratuitamente de la Cámara Municipal de Curitiba. Al indagar cuáles fueron los motivos que hicieron inviables los sueños de Rocha Pombo estos investigadores paranaenses trabajan con dos hipótesis: primero, creen que influyentes políticos del Estado, sus enemigos, habrían boicoteado la implantación de la universidad; “otra variable sería que la sociedad curitibana de la época no estaba apta para asimilar la existencia de una universidad en

---

trabajos académicos brasileños. Otros datos biográficos fueron encontrados en la página de la Academia Brasileña de Letras, cuya silla número 39 le fue ofrecida en 1933, pocos meses antes de morir.

su seno, pues el ambiente cultural de la ciudad era diminuto y Paraná todavía se sentía una comarca, como había sido, de San Pablo”. Y dicen, además, que las familias de pose no se empeñaron en la defensa de las ideas de Rocha Pombo, “pues enviaban a sus hijos a estudiar en facultades existentes en las ciudades de San Pablo y Río de Janeiro”. También llevan en consideración, para explicar esta falla, la eclosión de la Revolución Federalista en el estado de Río Grande do Sul, que acabó alcanzando a Paraná. Así, su idea de fundar la Universidad de Paraná fue solamente realizada en 1912, por intervención de Nilo Cairo y Víctor do Amaral.

En el año 1897, a los 40 años de edad, se mudó para la capital federal, la ciudad de Río de Janeiro, donde ejerció las actividades de periodista, profesor, novelista e historiador. Formó parte de uno de los grupos literarios de los Simbolistas, cuyo exponente era su coterráneo Néstor Víctor, pero todos originarios de Paraná, inicialmente- y de un grupo de socialistas.<sup>3</sup> Colaboró, también, en las revistas simbolistas *El sapo*, *El cenáculo* y otras. Por un largo tiempo escribió para el Correo de la mañana, un periódico carioca.

En Paraná, de acuerdo con estos estudiosos de su historia de vida, creen que Rocha Pombo poseía contacto con los anarquistas italianos que fundaron la Colonia Cecilia. Sin embargo, en Río, estuvo relacionado a los tostoianos, también contrarios a la violencia. Y, además, fue admitido, en 1900, como socio efectivo del Instituto histórico y geográfico brasileño e formó, también, parte de la Universidad del Pueblo, fundada por Elisio de Carvalho, “que pretendía emprender la instrucción superior y la educación social del proletariado”, donde dio clases de Historia general. Publicó en 1900, la *Historia de América* que, “según Wilson Martins, historiador de la década de 1970, fue el primer paso para la obra de Manuel Bonfim (1868-1932) *América Latina: males de origen*.”

Rocha Pombo pasó la mayor parte de su vida con los “bolsillos vacíos de dinero”. Aunque cuando fue para Río de Janeiro, con ocho (08) personas para sustentar, este hecho no lo abatía.

Sacaba siempre de la profesión de profesor su parco sustento y, posteriormente, ganó algún reconocimiento financiero con la publicación de su *Historia de América*,

---

<sup>3</sup> Elmano Cardim resalta la gran influencia que el simbolismo tuvo en Paraná, de donde los grandes nombres de su vida literaria trajeron "una contribución de rara sustancia espiritual, de innegable originalidad y brillante irradiación". Cardim, Elmano. *Rocha Pombo - o escritor e o historiador*. Río de Janeiro: Gráfica editora Jornal do Comercio, 1958. [Museo Casa de Rui Barbosa].

que fue, al mismo tiempo, su consagración como historiador. La pobreza no lo intimidaba, según Elmano Cardim; era, antes, "un incentivo y una flama."

En 1905, Rocha Pombo comenzó la publicación de su *Historia de Brasil*, "obra de carácter social humanista y romántica, arraigada en las bases del cientificismo determinista y evolucionista de H. Bucke." Esta obra contaría con diez (10) volúmenes, cuya publicación terminó solamente en 1917, con 60 años.

Para los investigadores de la Casa de memoria, su gran "espejo" fue Varnhagen, que publicó, aún en el siglo XIX, *Historia general de Brasil*. Y sobre la obra de su coterráneo dicen: "Ese fue el tratado por el cual, durante muchos años, numerosas generaciones de brasileños aprendieron todo lo que jamás vinieron a saber del pasado nacional; Rocha Pombo habrá colaborado más que cualquier otro para construir, en el espíritu público no especializado, nuestra visión de la historia de Brasil."

Sin embargo, este trabajo de doce años de Rocha Pombo, a pesar del apoyo popular, recibió innumerables críticas, principalmente de parte de intelectuales oficiales de su mismo oficio. Algunas críticas, según Cardim, importan en calidades: "ausencia de síntesis, por sobra de análisis, exceso de documentos, más narrativas que interpretación."<sup>4</sup> De todos modos, este defensor del historiador relata que él mismo advirtió a los lectores, en la introducción del primer volumen, sobre lo que encontrarían en su obra, anticipando, así, la crítica que recibiría.

Los investigadores paranaenses destacan, de los críticos, "el más intransigente y duro Capistrano de Abreu, que había trazado un nuevo proyecto de historia nacional". Decía él que la *Historia de Brasil* de Rocha Pombo "no era nada más que una recopilación de otros estudios científicamente fallos, no poseía investigación y su autor nunca había trabajado con fuentes."

Desde otro prisma, Rodolfo García, su sucesor en la Academia, dio un testimonio elogioso sobre esta obra de Rocha Pombo, diciendo que "no hay cómo desconocer el extraordinario mérito de la obra de Rocha Pombo, su utilidad probada, los servicios prestados a los estudiosos, que la estiman entre todas sus congéneres." Y argumenta: "si conferidas las estadísticas de las bibliotecas, se verifica que su *Historia de Brasil* es, en esa clase, el libro más consultado, el más leído de todos, lo que significa popularidad y vale por la más legítima de las consagraciones." El mismo autor concluye: "En el género, la *Historia de Brasil* es la más vasta, la más considerable de

---

<sup>4</sup> Cardim, Elmano. Op. cit., p.32.

nuestra literatura, por la superficie inmensa que cubre, desde los orígenes de Brasil hasta los días presentes.”<sup>5</sup>

Entre los innumerables cargos y ocupaciones, también perteneció a la antigua Academia de letras de Paraná y es patrono de la silla número 17 de la actual Academia paranaense de letras. El 16 de marzo de 1933 fue elegido miembro de la Academia brasileña de letras, en la silla número 39, ocupando la vacante de sus predecesores Alberto de Faria, Oliveira Lima y del patrono, Francisco Adolfo de Varnhagen, Barón y Vizconde de Porto Seguro, tenido como el “padre de la historiografía brasileña”, título que le fue conferido por Juan Francisco Lisboa. Sin embargo, por motivos de salud, no hubo ceremonia de pose. Falleció el 26 de junio de 1933, en Río de Janeiro. Cuenta la historia de su ciudad natal que sus restos mortales fueron traídos, en 1950, a la ciudad de Morretes, la que recibió, también, un busto de autoría de Juan Turim. De la misma forma, otro busto suyo fue erigido en el Largo do Machado, en Río de Janeiro.<sup>6</sup>

En la conferencia leída en la Academia brasileña de letras, el 12 de diciembre de 1957, en sesión conmemorativa del centenario de su nacimiento, Elmano Cardim se refirió así a este autor: [RP] "tiene su nombre señalado en las letras patrias apenas como historiador, aunque su obra presente apreciable contribución a la poesía, a la ficción y a la cultura, con versos, novelas, cuentos y ensayos que hacen variada y multiforme su personalidad de escritor."<sup>7</sup>

Discusiones aparte sobre la fidelidad de sus estudios y escritos históricos, el hecho es que como escritor vinculado a la vertiente simbolista de la literatura brasileña, el novelista también fue muy criticado posteriormente y, para peor, casi olvidado por la crítica en su época. Así, entre la historia y la literatura, entre el periodismo, la política y la educación, giró la obra de este autor brasileño.

---

<sup>5</sup> Fuente: *homepage* da ABL, antes referida. También es citado, en esta, que el libro en cuestión fue criticado por Juan Ribeiro, que lo encontró "Difuso, frío, raras veces ameno, de lectura difícil. Sin embargo, hay una gran copia de informaciones útiles en él."

<sup>6</sup> Se encontraron, en pesquisa bibliográfica sobre el polivalente autor, las siguientes obras, de diversos géneros: novelas, cuentos, ensayos, escritos de viajes, diccionarios, poemas; publicadas, más allá de la ya mencionada *Historia de Brasil* (1905-1917, 10 volúmenes): Honra del Barón (1881); Dadá (1882); La religión de lo bello (1882); Petrucello (1889); Nueva creencia (1889); La supremacía del ideal (1889); Visiones (1891); La Guairá (1891); In Excelsis (1895); Marieta (1896); En el manicomio (1905) de la vertiente simbolista; El Paraná en el centenario (1900); Historia de América (1900); Cuentos y puntos (1911); Diccionario de sinónimos de la lengua portuguesa (1914); Notas de viaje (1918); Nuestra patria – con más de 40 ediciones-, Historia de Río Grande do Norte (1922) y diversas obras didácticas y de historia. Además de esto, publicó poemas en diversos periódicos y semanarios.

<sup>7</sup> Cardim, Elmano. Op. cit.

## Simbolismo y la novela “En el manicomio”

En su novela *En el manicomio*, considerada su principal obra literaria, el autor “asume” el discurso del loco: la subjetividad del escritor mezclándose a la subjetividad del personaje – narrador, que se finge loco para poder entrar en el manicomio.

Hace algunos meses fallecía en esta capital, oscuro y casi en la miseria, un hombre, cuyo nombre nunca se pudo saber. Entre los papeles que dejó, se encontró una gran colección de manuscritos inéditos, siendo el que sigue, bajo el título “En el manicomio”, uno de los más interesantes. Trae en la última fecha la fecha de 1900; pero, por el color de las primeras tiras, bien se ve que es obra en la que el autor llevó algún tiempo trabajando. La letra es solo legible a costo de mucho esfuerzo y paciencia, y hay muchas palabras que nos fue imposible descifrar, y hasta periodos enteros que tuvimos que suprimir por inteligibles. Río, junio, 1901.

Este trecho, casi filológico de su primera obra, aparece como un “pacto de lectura”, puesto como advertencia, en el inicio de la primera edición de la novela *En el manicomio*, en 1905; dicho sea de paso, única edición del libro, durante la vida del autor. Se refiere al narrador de la historia, personaje creado por Rocha Pombo, y a las obras que dejó escritas, además de *En el manicomio*, probablemente aquellas que él escribió durante su estada en el manicomio y que serán mencionadas más adelante.<sup>8</sup>

Pero, no se imagine que me fue muy difícil fingir los desequilibrios, que atestan la locura. Ser loco es lo más fácil del mundo. Parece que cuando penetré en aquella casa, conducido por un amigo, ya yo no era el mismo hombre, que allí acostumbraba ir: todo en mí –mi andar, mi voz, mis gestos, mi mirada- todo era de un verdadero loco. Creo que se daba en mí un fenómeno muy fácil de ser constatado por cualquier persona inteligente, que lo desee. La certeza de que el médico me tenía por loco, cambió internamente mi moral y todo mi ser...<sup>9</sup>

Los indicios de aquello que Rocha Pombo llamó locura se transformaron ya explícitos al decir, en el inicio de la novela: “fingir los desequilibrios que atestiguan la locura”, está directamente relacionado al aval del médico, es decir, la subjetividad del

---

<sup>8</sup> Esta edición no fue encontrada. En la segunda edición (1970), el organizador omitió esta “advertencia” del autor. Este fragmento es citado por Massaud Moisés en *El simbolismo* (1893-1902), volumen IV de la obra “La literatura brasileña”, p.254. Este crítico se empeña en decir que esta es una minucia técnica, un “truco romántico” – el de recordar que lo que va a leerse es fidedigno y verídico– que ayuda a sustentar la impresión que la novela no pasa de un “extenso monólogo interior, en el que el narrador reconstruye su traumática experiencia en un sanatorio para enfermos mentales.” Él agrega que: “como no sería muy verosímil que el novelista se internase en un manicomio, aunque sea llevado por el objetivo del narrador, mandó a este en su lugar, que así se transformaría en una especie de su heterónimo.”

<sup>9</sup> Pombo, Rocha. *No Hospício [En el manicomio]*. 2 ed. Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970, p.28.

narrador fue transformada así que fue colocada en relación con otra subjetividad, más “poderosa”.

Demás, yo me sentí rápidamente bien en mi nuevo papel... Si yo hablaba, el médico me iba escuchando con tanto interés... Yo podía decir las cosas las cosas más leales, más finas, más altas... Podía discutir moral, religión, ciencias exactas y afirmar las cosas más bellas o más absurdas... Podía mostrarme bien materialista y ateo, o hacerme beato e infinitamente místico... Podía revesar palabras tímidas o gritar como un poseído... -Todo lo que hiciese era de loco... Podía enojarme, ser brusco, ir hasta la insolencia... Podía hacer críticas irreverentes a la nariz del doctor, llamarlo de ilustre o de bestia, pedirle un cigarrillo o mandarlo a las habas... -todo me era permitido. ¡Oh! ¡Qué vida deliciosa! Yo lloraba, yo reía a voluntad, sin que nadie se importase con mi carcajada o con mi llanto.<sup>10</sup>

En otras palabras, lo que el personaje expresa es la certeza de que si el “docto”, detentador del saber y del poder de evaluación, lo tenía como loco, entonces ¡así él procedía espontáneamente! La frase “*La certeza que el médico me tenía por loco, mudó interiormente mi moral y todo mi ser...*”, más que un expediente literario revela la sensibilidad del autor para el hecho de que la autoridad médica, en este periodo de la historia brasileña, ya era sentida como fuerte y detentadora de un poder sobre los diagnósticos de la psiquis humana.

Aunque podamos invertir esta “verdad” al preguntar: pero, si el narrador no era “loco”, apenas fingía serlo, ¿cómo fue que el médico no lo percibió? ¿Fingirlo o serlo daría la representación en el imaginario de la medicina? ¿Estaría, así, la medicina da la época segura de sus diagnósticos? ¿No sería esto una crítica velada a los psiquiatras, en los mismos moldes en que Lima Barreto y TR las hicieron en sus escritos de manicomios?<sup>11</sup>

El narrador habla que asumió su “nuevo papel”, identificando así un teatro, una simulación, una “no verdad”, una representación. Es la ficción dentro de la ficción.

RP al trabajar con esto, muestra sus convicciones e ideas, tal vez aquello que faltase en el mundo “serio” y formal de las instituciones. “Todo me era permitida, ¡oh! ¡Qué vida deliciosa!”, incluso denunciar a la literatura a través de ella misma, o incluso

---

<sup>10</sup> Ídem, ibidem.

<sup>11</sup> Sería muy proficuo si tuviésemos alguna pista sobre la génesis de esta novela, que nos viniera del propio escritor, más allá de las opiniones y análisis de los críticos literarios. Es más, pocos fueron aquellos que profundizaron en la obra de RP. Pero, infelizmente, no fue encontrada, en las fuentes investigadas, ninguna mención del propio autor en relación con la escrita de su obra, ni de su novela.

la locura y las prácticas de exclusión sobre ella, simulando una, es decir, pasándose por loco, sufriendo las amarguras de una interacción en un manicomio.

Como si fuese un mixto de novela psicológica, novela simbolista, novela – ensayo a los ojos de los críticos, puede ser también comprendido como una novela creada a partir de las “escrituras de sí” de un loco, en situación de “exilio de manicomio”. En él, el autor redimensiona muchas cuestiones sobre la locura, sobre religiosidad, además de seguir sus preceptos simbolistas, sobre arte y estética, con hartos “elogios al símbolo”, como en el siguiente pasaje: “Sí, la armonía del símbolo, el ritmo espiritual e intangible de la idea es independiente de la palabra. La palabra no debe ser para el alma sino una señal misteriosa, muy discreta, muy austera, muy augusta, solo perceptible a la visión de los espíritus.”<sup>12</sup>

Para la mayoría de los críticos, el libro más original de Rocha Pombo es, sin duda, la novela *No hospicio* [En el manicomio]. Pieza representativa del simbolismo en la ficción brasileña, como afirma Afranio Coutinho, en la presentación de la edición con la que se realiza este trabajo, “es un libro altamente espiritualizado, intensamente cerebral, en la línea de la novela – ensayo y de análisis psicológica. La trama es casi inexistente e, en realidad, solo sirve para dar motivo a largas divagaciones filosóficas, a aventuras de pensamiento, a poemas en prosa, en el género que el simbolismo tanto exploró.”<sup>13</sup>

De cierta forma, aquellas críticas que Rocha Pombo recibía como historiador lo hacían ser un buen escritor de ficción, aunque también como escritor habría de ser criticado.

Fue Tasso Silveira quien subrayó este aspecto, en la época, pues haciendo una crítica positiva al autor, aproximó sus dos facetas, la de escritor de ficción y la de historiador. Con eso, contrariaba a los otros, que veían exactamente en esta “mezcla” el defecto de su obra. Refiere:

En el terreno de la historiografía patricia, también por destino inevitable, se situó a Rocha Pombo en la posición, que fue la de Michelet en Francia y la de un Oliveira Martins en Portugal, de *recreador y no apenas narrador del pasado*. El polo opuesto en la historiografía brasileña contemporánea será, por ventura, representado por la figura de Capistrano, el escritor investigador, severamente atento al documento. El documento puro, sin embargo, no contiene todo el pasado. Está lo imponderable, lo universal, lo eterno de cada

---

<sup>12</sup> P.47. Para uno de sus críticos, Massaud Moisés, de quien se realizarán mayores referencias más adelante, este y otros pasajes que versan sobre el "símbolo" representan una "profesión de fe" al pensamiento de Mallarmé, uno de los inspiradores del simbolismo brasileño.

<sup>13</sup> *No Hospício* [En el manicomio]. Presentación, p.8.

momento de la historia, y esto raramente el documento lo aprehende, cabiéndole al historiador el *surge et ambulat*, que hará de un instante muerto de otrora una palpitante realidad de nuestro espíritu. Para este acto de magia o milagro, están mejor preparados los evocadores; poetas, capaces de vivir en el misterio de su propio ser el episodio evocado, de manera que le pueda dar sangre y vida cuando lo traslada para la dramática representación histórica.<sup>14</sup>

En esta afirmación quedan resaltadas las características del escritor de ficción (simbolista) en la obra del historiador, mientras esta que, de cierta forma, puede ser invertida, para decir que su “vena” de escritor de ficción también comporta mucho de su estilo de historiador. Características estas que son bienvenidas a la Historia cultural, donde se intenta trabajar la narratividad de la ficción en una aproximación fecunda con los datos históricos, sobre la locura en textos literarios.

El simbolismo fue una tendencia estética de origen francés, común a las literaturas occidentales durante los últimos años del siglo XIX. Siendo la corriente a la cual el autor se filia, ¿cómo comprenderla y relacionarla al contexto de este artículo? Introduciendo la temática, Andrade Muricy nos lanza al otro lado del mundo, donde las vacantes de los movimientos comienzan y salpican aquí, del otro lado del Atlántico. “Es necesario recordar que el juego de influencias europeas siempre puede ser observado en esta tradición”, dice él, refiriéndose a la literatura brasileña. De esta forma, el simbolismo surgió, en aquel *fin de siècle* XIX, en Francia, bajo la fuerte influencia de Baudelaire.

La renovación de los valores poéticos, iniciada por Baudelaire, en ella confirmado por la influencia de Edgar A. Poe, se manifestó bajo influjos varios: de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud. La vacante del fondo, el maremoto estético se tiñó de los colores requintados de aquel *fin de siècle*. En aquel crepúsculo del siglo de las luces, que fue positivista, científicista fanático, adorador totémico de las propias invenciones y descubrimientos, naturalista e ideólogo, descendiente de Jean Jacques Rousseau, se encendieron otras luces, de colores delicados, raros, luces de espiritualidad y de misticismo.<sup>15</sup>

Apareciendo con vestigios del espíritu romántico, el simbolismo fue una revolución contra el positivismo y el objetivismo, revolución que a través de un

---

<sup>14</sup> Citado por Cardim, Elmano, op. cit., p.42. Grifo del autor.

<sup>15</sup> Muricy, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Río de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952, p. 17 – 18. Además de estas "influencias", también se pueden citar a Nietzsche, Dostoievski, Strindberg y Wagner. José Veríssimo no apreciaba ni el ideario ni la estética simbolista y llamó a la corriente "producto de importación". *Apud* Bosi, Alfredo. *Historia concisa da Literatura Brasileira*. Sao Paulo: Cultrix, 1994, p. 268.

lenguaje ornado, altamente metafórico y muchas veces exótico, iría a dar gran relieve a las preocupaciones espirituales. En los términos de la evolución europea, que continuaba reflejándose en Brasil, el simbolismo reaccionó contra las corrientes analíticas de mediados del siglo XIX, así como el romanticismo reaccionaría contra el Iluminismo que había triunfado en el siglo XVIII. Ambos movimientos exprimirán la desilusión frente a las vías racionalistas y mecanicistas que se vinculaban en la práctica a la ascensión de la burguesía.

En la escena literaria europea, entorno a 1880, se desparramó la idea de decadencia, que fue mejor caracterizada por Paul Bourget, en 1881, a partir de los escritos de Baudelaire. En un artículo publicado en *La Nouvelle Revue*, titulado "*La Théorie de la Décadence*", él analizó las ideas de aquel, de pesimismo y de decadencia, diciendo que en él imperaba un "espíritu" místico, libertino y analizador, típico de personas "incapaces de encontrar su propio lugar en el mundo", lúcidos para con la "incurable máscara de su destino", pesimistas al extremo e individualistas. Y estos individuos "decadentistas" sentían su época como siendo de crisis y tedio, fatiga y degeneración, disolución y mala conciencia."<sup>16</sup>

El decadentismo, como fue representado en *À Rebours*, de Huysmans, constituía este estado de revolución contra la sociedad burguesa y su concepto de moral familiar. Pero más que esto. A partir de los escritos de Verlaine la idea de decadencia ganó cuerpo y es vista como imperiosa para la época en la que vivían. Todo decae, no sirviendo de nada disimular el espíritu de esta decadencia en las costumbres, en la religión, en la justicia. "La sociedad se desagrega bajo la acción corrosiva de una civilización delicuescente". Con la máxima "el hombre moderno es un aburrido", el ser humano de aquel momento histórico era identificado con alguien que tenía refinamientos de apetitos, de sensaciones, de gustos, de lujo, de placeres, neurosis e histerias. A él le estaban delegados el hipnotismo, la morfinomanía, charlatanismo científico, el schopenhauerismo llevado al extremo, "tales eran los primeros síntomas de la evolución social."<sup>17</sup>

Desagradando a muchos, esta corriente tuvo su nombre sustituido por simbolismo en el año 1886. La crítica de Paul Bourde, en un artículo publicado en *Les*

---

<sup>16</sup> Ver Coutinho, Afranio. *A Literatura no Brasil*. Río de Janeiro: Livraria São José, 1959. Tomo I, vol. III, p. 25.

<sup>17</sup> Ver Moisés, Massaud. *A Literatura Brasileira*. Volumen IV, O Simbolismo (1893 a 1902). Sao Paulo: Cultrix, 1967, p. 22 – 25.

*Temps*, de 1885, identificaba a "*Les Décadents*" con ostentadores de un misticismo pervertido y satánico, cuyo estado mórbido contaminaba todas sus creaciones literarias. Jean Moréas reaccionó y defendió la nueva estética y las recientes novedades literarias, pero sugirió abarcarlas bajo la rúbrica de "simbolistas".

La nueva corriente fue entonces bautizada en artículo de Moréas, en el *Figaro Littéraire*, del 10 de septiembre de 1886, titulado *Le Symbolisme*, que, más allá del nombre, le concedió características para diferenciarla de la anterior. Este artículo quedó conocido también como "Manifiesto simbolista" y prestó a la tendencia naciente su bandera de lucha. Y fue el propio Moréas que anunció el fin del movimiento, "la muerte del simbolismo", en discurso proferido a finales de año de 1891. Pero aunque de corto aliento y fugaz duración, él atravesó los mares e influyó tierras distantes, como Brasil, teniendo, de esta manera, una sobrevivencia en estos parajes tropicales.

Rotuladas aún como decadentistas, las ideas simbolistas entraron en boga en Brasil desde 1897, pero fue en 1891, en el periódico *Folha Popular* [Hoja Popular], de Río de Janeiro, que se constituyó el primer grupo simbolista brasileño.

Como una "literatura de cambio", el marco del simbolismo, en Brasil, es 1893, con la publicación de "Missais" [Misales] (poemas en prosa) y "Broquéis" [Escudos] (versos) de Cruz e Souza. Como dice Afranio Coutinho, surgió, "como una revancha de la subjetividad contra la objetividad, de la interiorización contra la exteriorización, del individuo contra la sociedad."<sup>18</sup>

El simbolismo situándose, de esta manera, muy próximo de las orientaciones románticas, fue en parte, también, un renacimiento del romanticismo brasileño. En esta corriente no se acepta la separación entre sujeto y objeto, entre artista y asunto, siendo que lo objetivo y lo subjetivo se funden, "pues el mundo el alma tienen afinidades misteriosas, y las cosas más dispares pueden revelar un parentesco inesperado".<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Coutinho, Afranio. *A Literatura no Brasil*. Río de Janeiro: Livraria São José, 1959. Tomo I, vol. III, p.18. Como marco terminal hay controversias, pues en límites amplios, podría ser considerado su final la semana de arte moderno de 1922, como dice Andrade Muricy. Pero, como el simbolismo no es considerado una época literaria autónoma –él viene junto con el realismo y el parnasianismo, tomando características del primero después de cierto momento- entonces se puede decir que su término corresponde al año aproximado de 1902. Op. cit., p.14-15. Ver para esto, también, Massaud Moisés, op. cit., "Límites cronológicos del simbolismo", p. 13-19.

<sup>19</sup> Cândido, Antonio. *Presença da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. Tomo II, Romanticismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo, p. 126. *Grosso modo*, en las palabras de M. Moisés, parece el simbolismo profundizar sus raíces en el romanticismo, con el que guarda algunas aproximaciones, pudiendo ser encarado como una etapa avanzada de la concepción de mundo y de los hombres inaugurada por los románticos. Retoma, de cierta forma, la "actitud de espíritu" de estos.

En consecuencia del repudio de la objetividad en arte, los simbolistas acaban recolocando en relieve la primacía de las verdades subjetivas. Pero, al mismo tiempo, los artistas se contraponen al emocionalismo y al convencionalismo del lenguaje metafórico del romanticismo, lo que acaba por marcar una distancia entre las dos corrientes, en la medida en que el “viaje subjetivo” en el simbolismo es, antes de todo, una incursión a las capas más profundas de la psiquis.

Era necesario, por todo esto, inventar un lenguaje nuevo, apropiado “a las novedades emocionales y afectivas que se abrían dentro de sí”. Y fue de esta forma que “abandonando el sendero mil veces recorrido de la tradición”, los simbolistas decadentistas se lanzaron tras el rastro de un lenguaje, fundado en la gramática y sintaxis psicológicas y en un léxico adecuado a la expresión de las novedades estéticas. Optaron por la recurrencia de neologismos, inesperadas combinaciones de vocabulario, empleo de arcaísmos gráficos de todo tipo.<sup>20</sup>

Aunque diversificado en los muchos autores, los escritos de este movimiento, tanto en versos como en prosa de ficción, guardaron señales de ruptura con la rigidez de la escritura, es decir, en todo ellos, de cierta forma, ocurría un mismo “esfuerzo de trascendencia poética”, pareciendo prolongar el verso “en antenas dirigidas a un mundo esencial, además de la historia, de lo cotidiano, de la propia vida”.<sup>21</sup>

El “surto estético – místico” –expresión usada por Bosi- presente en el movimiento simbolista brasileño, siguiendo el ejemplo de sus modelos, no era una opción confesional. Restaurar el culto de los valores espirituales, y entre ellos el religioso, era una reacción contra la mentalidad agnóstica que prevalecía entre las elites de la segunda mitad del siglo XIX.

El símbolo, que puebla la literatura desde siempre, y es “considerado una categoría fundadora del habla humana y originalmente preso a contextos religiosos”, asume en esta corriente la función llave de vincular las partes al Todo universal que, por

---

<sup>20</sup> Moisés, Massaud. Op. cit., p. 35.

<sup>21</sup> Cándido, Antonio. Op. cit., p. 126. Es importante notar que exactamente esta característica es muy válida para la novela *No Hospício* [En el manicomio] de Rocha Pombo. Su vocabulario y temática peculiares, pertenecientes a lo más notable de las características simbolistas, se mezclan con lo que Antonio Cándido dice que son las predilecciones de estos autores por temas como la muerte, el distanciamiento, las ceremonias litúrgicas, paisajes vagas envueltas en neblinas, elegancia "nefelibata". "Peculiar es el uso del vocabulario litúrgico, ni siempre correspondiendo a las convicciones religiosas del autor, pero propio para acentuar el misterio y hieratismo. Por eso, se ha apuntado la relación entre nuestro simbolismo y el espiritualismo, lo que es verdad apenas en parte, y que, en muchos casos se combina al gusto por lo esotérico, de acuerdo con ciertas tendencias anti-materialistas y por lo tanto anti-naturalistas del fin del siglo XIX". p. 127 – 128.

su parte, le confiere a cada uno su verdadero sentido.<sup>22</sup> Pero su uso “casi mediático”, como lo coloca Cándido, le otorga una mayor imprecisión aún al movimiento que lleva su nombre. Es decir, lo que se puede decir de más preciso es que “los poemas fueron llamados simbolistas porque, en lugar de escribir con precisión, alegaban que cada cosa exprime más o menos claramente una realidad oculta, de la que sería la mera exteriorización simbólica”.<sup>23</sup>

Otra marca que influyó el movimiento, y que es importante para el presente estudio, es la cuestión del inconsciente, visto a través de la filosofía. Vino de la influencia de los alemanes, principalmente de Schopenhauer, con su libro “*El mundo como voluntad y representación*”, de 1819, y de los filósofos de la *Naturphilosophie* (Filosofía de la naturaleza, que abarcaba a los filósofos alemanes románticos). Schopenhauer dio la partida, cronológicamente, postulando que el mundo no pasa de una representación, y nuestra psique –hasta entonces llamada “espíritu”- correspondería a la voluntad, la que sería el dato de realidad del ser humano. Eduardo von Hartmann, en su obra “*Filosofía del inconsciente*”, 1869, introdujo la noción de inconsciente, sustituyendo a aquella de voluntad, y le otorgó funciones importantes en la psique humana, incluyendo la posibilidad de “conocimientos” sublimizares. Pero fue Bergson, el filósofo francés, quien colocó todas estas cuestiones más próximas de los simbolistas, con sus ideas sobre *intuición* (conocimiento inmediato de la realidad) y *duración* (que postula el *tiempo psicológico*, contrapuesto al tiempo cronológico del reloj).

Aunque muchos estudiosos afirmen que el simbolismo tendía a expresarse mejor en poesía que en los géneros en prosa, debido al origen y naturaleza de su estética, hubo un esfuerzo sistemático de algunos de los simbolistas “para crear una prosa poética en moldes realmente originales”, “anti-realista” –entre ellos Gonzaga Duque, Néstor Vítor y Rocha Pombo.

De forma semejante, pero intensificada en este último, Bosi afirma que es “interesante” el apelo que los simbolistas hacen a la esfera de la anormalidad, tanto espiritual como física, situación que les permite a los personajes a acceder a una vida “diferente” y “superior”. El elogio de la locura, dice él, principalmente cuando esta

---

<sup>22</sup> Bosi, Alfredo. *Historia concisa da Literatura Brasileira*. Sao Paulo: Cultrix, 1994, p. 263. "Toda poesía es de alguna forma simbólica, y el simbolismo es uno de los cernes del lenguaje poético, ocultador y alusivo por excelencia". Cándido, op. cit., p. 128.

<sup>23</sup> Cándido, op. cit., p. 128. Para este autor, como ya se pudo notar, el movimiento en Brasil fue bastante mediocre, con la salvedad de los dos iniciadores: Cruz e Souza y Alphonsus Guimarães.

aparece en matices esquizofrénicos, “se transforma en un lugar común en esta ficción que da resolutamente la espalda a lo cotidiano y al tierra a la tierra”.<sup>24</sup>

En forma diferente de la poesía, este hecho choca en la novela, según el autor, pues va contra su propia tradición, que, desde el siglo XVIII, se mostró comprometida con las realidades socio – histórica, incluso en su variante pasional y romántica.

Prueba cabal, dice Bosi, es la novela *No Hospicio* [En el manicomio], cuyo autor fue –irónica y curiosamente- un historiador, “uno de nuestros más conspicuos historiadores”, que heredó de Poe y Hoffmann “apenas el gusto narrativo por lo excepcional (un manicomio donde un joven sensible fue criminalmente internado por el padre), pero no fue capaz de imitarles el arte de sugerir atmósferas de pesadillas, pues carecía de recursos formales para tanto”.<sup>25</sup>

Aunque esta crítica sea pertinente en lo que se relaciona con el “estado del arte” en el simbolismo brasileño, la cuestión se muestra un poco diferente si es mirada por el prisma de la “locura”. Es importante notar que la novela de Rocha Pombo re-articula las condiciones históricas referentes a la locura y a la internación compulsoria de este tipo de paciente, que, como dice este autor, fue “criminalmente” internado por el padre, en la historia del novelista. Si el autor habla en “criminalmente” está realizando un juicio de valor sobre esta actitud, que históricamente está vinculada a las prácticas de exclusión de los enfermos mentales. Así, en este ángulo de visión, existiría sí un “compromiso” con una realidad socio – histórica, tal vez de forma inconsciente. La valoración “criminalmente” no corresponde explícitamente a lo que el novelista expresa, siendo de esta manera adjetivación de los propios críticos; lo que presupone, de cierta manera, que la novela predispone a las personas para que vean esta “verdad histórica” a través de sus líneas.

Cuando Afranio Coutinho escribió el prólogo de la segunda edición de *No Hospício* [En el manicomio], en 1970, él resaltó en su caracterización de la novela, además de la “casi inexistencia de la trama”, su atmósfera espiritualizada y mística. Característica esta que Andrade Muricy llamó de “profundidad iluminada”, siendo esta palabra *iluminada* aquella que realmente, para él, se aplica a la definición de la novela, más típicamente simbolista por el “vocabulario y estilo nefelibata y por la idealización de temas y fórmulas, al gusto simbolista escritos en mayúsculas”.

---

<sup>24</sup> Ver para esta discusión Bosi, op. cit., p. 292 y ss.

<sup>25</sup> Ídem, p. 294.

En todo el libro aparece la preocupación con el “espíritu”. Un muchacho mordido por la curiosidad e interés por un enfermo mental internado en el manicomio, decide también recogerse allí a fin de convivir y observar aquel “caso”, aquel “espíritu”. Transformándose en íntimo de él, deja que la vida transcurra entre devaneos intelectuales, rasgos contemplativos e expansiones poéticas. En realidad, la obra es un mero pretexto para que el autor dé alas a su imaginación y a su misticismo, a través de discusiones entre los dos personajes acerca de problemas metafísicos y temas fundamentales, como el origen de la vida, la naturaleza del alma y de la materia y el destino del hombre.<sup>26</sup>

El espiritualismo de Rocha Pombo, y todos los autores son unánimes en decirlo, es de sentido cristiano, y con una tendencia a identificarse con las doctrinas del cristianismo primitivo. Libro extraño, dice Afranio, “en el que resalta la carga fuerte de espiritualización nítidamente deudora de la escuela de que se inspiró”. Para él, no solamente en este libro, sino también en sus cuentos e impresiones, Rocha Pombo cede a esta tendencia, “a la contemplación y al misticismo, usando la ficción no más que para darle cuerpo a sus fórmulas de definición mística y simbólica y a su inclinación a la contemplación y al panteísmo”.<sup>27</sup>

De manera general, para los simbolistas, importaban los estados del alma y de estos, solamente aquellos que conocían: los propios. De ahí su religión del yo, la fuerte nota individualista, opuesta a la filosofía social. Y como consecuencia natural de estos dos principios, toman espacio las actitudes anti-racionalistas y místicas, el tono idealista y religioso, la tendencia al aislamiento, el respeto por la música, la religión de la belleza. Todos los aspectos son contemplados en la novela de Rocha Pombo y delimitan los contenidos de la locura de Fileto, el personaje que desencadena la trama.

También todos son unánimes en otra cuestión: su figura de escritor, “de intelectual en este lenguaje de simbolista”, quedó a la sombra de *status* de historiador. Para M. Moisés, Pombo conoció tamaña fama de historiador que acabó empañando el resto de su producción literaria. “Pasó por la vida oculto tras la máscara de historiador y de filólogo”, dice Andrade Muricy, pero lo mejor de su legado intelectual está – paradójicamente- en su ficción, completa M. Moisés. La crítica simplista no tomó conocimiento de este libro instigador, dijeron ambos. Para el segundo crítico, *No*

---

<sup>26</sup> *No Hospício*. Presentación, p. 8.

<sup>27</sup> *Ídem*, p. 9.

*Hospício* [En el manicomio] se trata de una obra sorprendente, la que “cambia la visión convencional que se tiene de la prosa de ficción entre 1890 y 1922, y cuya complejidad merecía un examen detenido, minucioso y a parte de este panorama”.<sup>28</sup>

La “singularísima” novela, como la etiqueta Muricy, mucho sufrió por haber aparecido en una época de predominio materialista y naturalista, sin embargo, es en este libro que se observan notan precursoras de la novela psicológica moderna, de la “novela – ensayo”. En ella encontramos un elevado sentido místico, aventuras curiosísimas del pensamiento, y sobretodo, un soberbia perspectiva del poema épico – filosófico, además de numerosos poemas en prosa, admirables de profundidad iluminada, y típicamente simbolistas, tanto en lo que concierne al vocabulario, como a la temática y la atmósfera espiritual”.<sup>29</sup>

Para Moisés, en esta novela, está embutida toda una teoría de historia del arte simbolista, registrando de forma ejemplar las inquietudes doctrinarias que estaban en pauta en el ámbito de los simbolistas y decadentes. Es bastante innovadora la crítica que él hace, diciendo que “la novela comporta en su interior la propia teoría de la que se nutre y que él justifica el aspecto psicológico y la estructura”. Para él, es in común, aunque en este periodo de la literatura brasileña, el ficcionista escribe la obra y simultáneamente la enriquecen con las razones de la filosofía estética en las que basó su propia escritura.<sup>30</sup>

### **La locura**

Sobre el enredo, M. Moisés identifica en esta novela el trazo simbolista, “desde el estilo en que fue plasmado hasta su relleno”, pues “se contrae hasta volverse un hilo tenue y atenuado”, que no perjudica el todo de la obra, por el contrario, colabora para que el clima psicológico e, incluso dramático, gane densidad. Novela en la primera persona “abstracto y mental”, con pobreza de enredo y la proyección de este segundo plano, corresponden, para él, a una novela simbolista por excelencia, con una técnica novelística acertada, pues tenía como objetivo permitir que el novelista lanzase más luz sobre lo que pasaba entre los dos interlocutores, el narrador y Fileto, el loco internado.

---

<sup>28</sup> Moisés, Massaud. Op. cit., p. 250 – 251.

<sup>29</sup> Muricy, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Op. cit., p. 77.

<sup>30</sup> Moisés, Massaud. Op. cit., p. 255.

Constituyendo, en su todo, un “demorado e irreal monólogo interior”, el crítico resume de la siguiente forma el “enredo casi inexistente, lanzado a un segundo plano” de la novela:

El narrador, impresionado con Fileto, internado injustamente en el manicomio, consigue también internarse a fin de acompañarlo en los transe de la “locura”. A medida que se conocen mejor, se va relevando todo el maquiavelismo del padre de Fileto al encerrarlo entre locos, y todo el drama subyacente: Alice, hermana y muy amiga de Fileto, se había apasionado por un muchacho que tuvo el mismo destino de su hermano. Con efecto, el loco que bramaba sin parar, era su enamorado, igualmente colocado en el manicomio por el malevolente de su padre. Finalmente, el muchacho se suicida cuando sabe de la muerte de su bien amada. El narrador sale del manicomio, intenta en vano disuadir al progenitor de Fileto, viaja a Palestina y, al regresar, tiene la noticia que el loco había fallecido. Este enredo, por sí solo lineal y con un “todo-nada” de folletinesco, se debilita un poco más por el hecho de componer algo como un segundo plano de la novela. Es a través de hilachas de conversaciones, informaciones sueltas, casuales, que vamos tomando conciencia de lo que va aconteciendo atrás de los diálogos entre el narrador y Fileto.<sup>31</sup>

La última frase de esta cita fue también la primera impresión que se tuvo después de la primera lectura de la novela. Realmente, es a través de pequeñas pinceladas de la obra, en medio de grandes “monólogos”, que se va tomando conciencia del enredo propiamente dicho y de su desenlace. Y forman estas “pistas” de lectura que se aproximan al análisis de las sensibilidades buscadas sobre la locura, en esta época brasileña de cambio de siglo, donde la literatura fue muchas veces fundamental para la comprensión de nuestra sociedad.

La tarde caía lentamente, lúgubre como los propios aires del manicomio. En aquel instante debía estar a camino del cementerio o en el cortejo fúnebre... ¡Ah! ¡Sagrado descanso de la muerte para los que saben sentir profundamente esta penitencia de la vida! Como debía andar aquel ente sereno y radioso de su redención. Quién sabe si será así... Pero, ¿para qué estrella te mudarías tú, ¡oh! cándida criatura?<sup>32</sup>

Los “aires del manicomio” recuerdan, en muchos textos, este descrito antes... Locales lúgubres, sombríos, húmedos. Pocas descripciones los contemplan de forma

---

<sup>31</sup> Moisés, Massaud. Op. cit., p. 251.

<sup>32</sup> *No Hospício*, p. 226.

diferente. Apenas la sensibilidad de los autores, escritores familiarizados con la locura, es que distribuyen matices en las narrativas sobre manicomios.

En el inicio, era apenas S or Teresa, el narrador y Fileto. Tres personajes, tres vidas que se cruzan. Un paño de fondo, el manicomio.  O este sería también un personaje?

En el comienzo de la historia, Sor Teresa no entendía por qué Fileto era un loco, o era considerado como tal. La propia familia lo colocó all , como sin duda tantos otros pacientes de la vida real también... pero,  por qué? Ella no comprendía...

“Para no avergonzar a la familia”, le cuenta al narrador. Familia rica y noble. Extra a manera de tratar a un hijo, dice Sor Teresa. Pues si él era considerado loco apenas porque caminaba por las calles al azar, estudiaba mucho y no se vestía como la familia le gustaría, entonces ella le pedía que le explicasen qué locura era esa.

La hermana Teresa es importante para la trama del autor, por hacer esta intermediación entre los dos personajes principales, pero también por ser un elemento femenino, que compensa la fuerte tendencia masculina del texto: los pacientes son hombres, el médico también, los asuntos discutidos son cuestiones del “espíritu”, el villano es el padre de Fileto, hombre rico y poderoso que determinó la suerte del hijo, que acabaría por morir en el manicomio. Tal vez fuese ella la enfermera preferida de Fileto, quien privado del contacto con la familia, necesitaba de cariño, o por lo menos, era aquella persona, hasta la entrada del narrador, que le prestaba mayor atención. No solamente atención, sino también ella le dedicaba tiempo para escucharlo, para conversar, entenderse, identificarse, siendo casi cómplices, se podría decir: “Hay días que paso horas y horas escuchándolo...”

Relatando las “visitas de todos los sábados” de su “familia de sangre”, ella se complace con esta figura enferma, siempre impasible y sereno, “pareciendo un santo”, tanto que la hace enmudecer de pasmo. Podría ser él un profeta, o un vidente, “tan nítida y vibrante la elocuencia de su discurso”, para con su hermanita menor, por ejemplo. Pero ella se impresionaba, realmente, con la misericordia que emanaba de su mirada, pues era “tan lleno de luz y de dulzura.... Que yo llego a cometer siempre el pecado de compararlo a la [mirada] de Jesús.”<sup>33</sup>

Enseguida, la hermana Teresa fue refiriendo los hábitos del enfermo, que, para mayor sorpresa aún del curioso oyente, eran los de quien le gustaba contemplar la

---

<sup>33</sup> *No Hospicio*, p. 18.

naturaleza, pensar, leer, estudiar y escribir. Fileto se despertaba temprano, esperaba el día en el parque del hospital y por allá vagaba hasta las siete horas, “muy pausado y pensativo, parando de instante en instante, mirando fijamente el cielo, recorriendo con los ojos todo el horizonte, como quien busca señales por el espacio y teniendo unos movimientos de quien se entiende con seres invisibles”.<sup>34</sup> También, poco conversaba y menos aún le gustaba la compañía – “pero creo que es así porque sospecha siempre que su prosa no va a agradar”.

Cerca de un mes después aquí llegó, él pasó doce días sin abrir, siquiera, la veneciana de su cubículo: leía o escribía, sin cesar, día y noche. Enseguida, cambió de repente: quedó sereno y expansivo... bien entendido, solo expansivo como él es capaz de ser –en el semblante y, sobre todo, en la calma de su mirada augusta... mirada que siempre me parece que tiene alguna cosa de divino... Y solo entonces, comenzaba a distraerse por el parque, a parar, atónito, ante las palmeras triunfales, a mirar largamente las flores exuberantes de los campos labrados, o a la orilla del tanque, batiendo las palmas para llamar la atención de las aves.<sup>35</sup>

¿Existiría otra descripción tan densa, y al mismo tiempo tan verdadera, tan fidedigna, sobre el “estado del ser” de una persona introspectiva –introspección esta que podría ser tanto de alguien que esté pensando, reflexionando, como también de alguien entregado a devaneos y fantasías, inmerso en un viaje a su mundo interno, intentando hojear las páginas de su “libro interior”?

Se supone que este afecto por él, la forma como lo describe, la manera como habla de él, es lo que hace despertar en el narrador su interés mayor por Fileto. “Y sor Teresa suspiraba con una casi angustia de madre que lamenta...”

Y así, narrador y sor tejen un pacto, presente en la ficción desde el inicio de la narrativa, donde ambos demuestran su curiosidad y cariño; pero yendo más allá de esto, pues se consideraban la familia de él en esta vida de exclusión. Al identificarse con el “loco”, en sus sensibilidades, deshacen la frontera pre-existente entre sanidad y locura, pues los tres parecían que “hablaban la misma lengua”: “Le pedí a sor Teresa que intentase insinuarme en el espíritu del enfermo, hablándole siempre a mi respecto, cosas que pudiesen chocarle la sensibilidad, y dándole a entender mis simpatías”.<sup>36</sup>

Sin embargo, antes que el narrador se transforme en un “paciente” –su plan funciona con la ayuda de Sor Teresa- él se impacientaba y se asombraba con cada relato

---

<sup>34</sup> Ídem, *ibidem*.

<sup>35</sup> *No Hospicio*, p. 40.

<sup>36</sup> Ídem, p. 33.

de la religiosa, pues esta afirmaba, vehementemente, que Fileto era portador de un espíritu vastísimo, de una lucidez y originalidad fuera de lo común. Fileto era “amigo de los libros y de las bellas letras”, le gustaba leer, escribir y estudiar, como constata su enfermera.

Ahora él va a estudiar. No deja los libros y la mesa de trabajo ni un instante, en el transcurso del día. Estudia y escribe siempre. A veces se levanta para recitar lo que escribió. Y llega entonces a emocionarse, *queda más pálido aún, se estremece, se agita todo, en unas convulsiones extrañas... casi que sonríe mirando deslumbrado para afuera y haciendo unos gestos misteriosos...* Pero cuando recita no habla alto: revesa las palabras atropelladamente... Y queda en los aires un vago susurro, como las voces que vienen de muy lejos... Después, cae inmóvil por algún tiempo, dice frases ininteligibles, o meditando... casi que consternado...<sup>37</sup>

O, entonces, se puede decir que la ficción se mezcló con la realidad de un loco en pleno “ataque”, en plena crisis, pues es así que las personas fueron acostumbradas a imaginar y a mirar un paciente de manicomio... Desde los primordios de las representaciones humanas, la locura aparece como asemejándose a este estado: convulsivo, irracional, “teatralizado”, con gestos estereotipados y “misteriosos”. De Heracles, del himno de Homero o de la tragedia de Eurípides, *Heracles enloquecido* pasando por las históricas de Charcot en la Salpêtrière del siglo XIX, hasta nuestros días poblando las centenas de manicomios contemporáneos, la locura es vista siempre así: posee una representación “más convincente que la realidad”, pues, remitiendo “para más allá del espejo de la realidad objetiva”, es “más fuerte que lo real”.<sup>38</sup>

Si existe una imagen estereotipada sobre la locura, en la novela, es fruto de la representación que se tenía sobre ella en aquel momento histórico, la cual, parece, él también quería discutir. De cualquier modo, cuando el narrador se finge de loco, para poder quedar cerca de su objeto de interés e “investigación”, no es bien la “visión paródica” de la enfermedad que entra en escena, sino la “anti-visión” de la locura, como contrapunto de aquella asumida por la sociedad.

Se tiene, por lo tanto, en esta actitud ficcional, las “marcas de sensibilidad” del autor, consteladas en el acto de la escrita, remitiendo así, a la interioridad del texto literario. Y de donde se percibe, al mismo tiempo, en la dialéctica entre el autor y su proceso creativo, los “trazos de historicidad” –que remiten para afuera del texto, o sea, a

<sup>37</sup> *No Hospício*, p. 21. Los grifos son del autor.

<sup>38</sup> Esta noción de representación se encuentra en Ginzburg, Carlo. *Olhos de Madeira*. Sao Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

las representaciones sobre la locura de la sociedad de la época. No es difícil imaginar la intención de Rocha Pombo, o por lo menos suponerla, pues *parecer loco* no era difícil, bastando que el narrador fuese él mismo, diciendo, por ejemplo, lo que bien le pareciera, es decir, siendo sincero, entonces *ser loco* era algo que no debería excluir socialmente al ciudadano acometido por tales “conductas”. Reflexión esta que sería, de cierta manera, también coherente con los preceptos simbolistas, ya que estos intentaban, entre otras cosas, ir contra los modelos rígidos establecidos de orden positivistas en la sociedad. Bajo el “disfraz de la locura”, el escritor consigue exponer, tanto con Fileto como con el narrador, un debate estético –de la estética simbolista-, y con ella abrir horizontes de orden general, notoriamente de orden filosófica, incluyendo en la discusión el debate sobre la propia locura; lo que, sin dudas, extrapolaba, en la época, los círculos de los simbolistas.

En otras palabras, las cuestiones sobre la enfermedad mental alcanzaban cuestiones sociales y culturales más amplias, y que eran, en este momento histórico, discutidas también en el cerne de la sociedad letrada y no solamente en los gabinetes de políticos o médicos. Las sensibilidades sobre este tema poblarían, poco a poco, nuestra literatura, tal vez desde la escritura de “O alienista” de Machado de Assis. Escritos relativos a esta temática se sobreponían unos a los otros, en la literatura brasileña, incluso en aquellos que querían ser escritores, pero eran “solamente locos internados en manicomios”.<sup>39</sup>

Traducción: Dr. Milton Hernan Bentancor

---

<sup>39</sup> Para esta discusión profundizada ver: Santos, Nádia Maria Weber. *Narrativas da loucura e Histórias de sensibilidades*. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2008.

## Referencias

- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CÂNDIDO, Antônio. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, tomo II, 1964.
- CARDIM, Elmano. *Rocha Pombo - o escritor e o historiador*. Rio de Janeiro: Gráfica editora Jornal do Comércio, 1958. [Museu Casa de Rui Barbosa]
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: ed. Unicamp, 2000.
- MOISÉS, Massaud. O Simbolismo (1893-1902). In: *A Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967, v.4.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1952.
- PESAVENTO, Sandra. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. In: *Revista Brasileira de História* São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v.15. n.29, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Fronteiras da ficção – diálogos da história com a literatura*. Coimbra: Faculdade de Letras, 2000.
- POMBO, Rocha. *No Hospício*. 2 ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970.
- SANTOS, Nádia Maria Weber. *Histórias de vidas ausentes – a tênue fronteira entre a saúde e a doença mental*. Passo Fundo: UPF, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Narrativas da loucura e histórias de sensibilidades*. Porto Alegre: editora da UFRGS, 2008.