

## Nicarágua à Flor da Pele: a sinestesia da violência de estado no conto “En Tiniebla”, de Lizandro Chávez Alfaro<sup>1</sup>

Silvia Amancio de Oliveira\*

Graciela Foglia\*\*

**Resumo:** Esta pesquisa se propôs analisar a construção da personagem principal, Medardo, do conto “En tinieblas”, que faz parte do livro *Los monos de San Telmo* (1960), do autor nicaraguense Lizandro Chávez Alfaro. Pretende-se observar como a violência de Estado é representada através da articulação dos recursos literários como, por exemplo, a narrativa pendular, o uso de parênteses, o monólogo, o fluxo de consciência e a personificação, desenvolvidos e empregados pelas vanguardas do começo do século XX. A hipótese é que a animalização do homem submetido a situações de extrema violência se constrói, sobretudo, por meio de técnicas linguísticas específicas utilizadas pelas vanguardas de caráter sinestésico. No caso deste conto, trata-se da construção da animalização do homem como perseguido político e, em sua face contrária, da de um torturador de sua própria espécie. Não vendo a si mesmo nem aos outros, os anseios e as recordações do protagonista transparecem na (in)ação de esconder-se e percebe o mundo apenas pelo pensamento, que se funde com os sentidos primitivos, aproximando-o da animalidade.

**Palavras-chave:** Violência de Estado. Animalização. Vanguardas latino-americanas. Nicarágua. Lizandro Chávez Alfaro.

### *Nicaragua à Flor da Pele: synesthesia of the state of violence in the tale "En Tiniebla" by Lizandro Chavez Alfaro*

**Abstract:** The present study aims to analyze the construction of the main character of the tale “En tinieblas”, within the tales book called *Los monos de San Telmo* (1960), of the Nicaraguan author Lizandro Chávez Alfaro. It intends to attend how the State of violence is represented by the articulation of literary devices as pendulous narrative, use of parentheses, monologue, flow of consciousness and personification, designed and used by the vanguards from the early twentieth century. The hypothesis is that the animalization of the man subjected to situations of extreme violence is mainly built through specific linguistic techniques used by the vanguards of synesthetic character. In this tale is observed the construction of the animalization of the man as political persecuted and, on its opposite face, of a torturer of their own species. Not seeing himself or others, the desires and the protagonist's memories are apparent in the (in)action of hiding and perceive the world just by thinking, which merges with the primitive senses, approaching him of animality.

**Keywords:** State of violence. Animalization. Latin Americans vanguards. Nicaragua. Lizandro Chávez Alfaro.

*A sobrevivência, sempre por um fio,  
transforma as pessoas em predadores.*

Rubens Figueiredo

## 1. Introdução<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Pesquisa financiada pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

\* Graduanda em Letras (português/espanhol) pela Universidade Federal de São Paulo. E-mail: sil.silviaoliveira@gmail.com



A Nicarágua é, simbolicamente, uma confluência filológica, geográfica, política e literária. Filológica porque seu nome nasce da junção das palavras *Nicarao* – nome da tribo que habitava o oeste do território e também de seu cacique – e *água* (MAREGA, 1982). Geográfica porque é uma das extensões de terra da América Central que impede o encontro dos Oceanos Atlântico e Pacífico e política porque, além de ter sido palco de tensões coloniais entre espanhóis e ingleses, serviu de sustento para o imperialismo estadunidense no século XX. A ideia de confluência se estende ainda à literatura, que viu na sinestesia, por exemplo, a representação da violência de Estado associada a tendências vanguardistas nas artes no início do século XX.

Em face dos estudos da literatura dos países do Cone Sul, o acesso e a produção de fortuna crítica centro-americana no Brasil são sensivelmente limitados.<sup>3</sup> Na contramão desse panorama, esta pesquisa pretendeu aprofundar os estudos sobre o autor nicaraguense Lizandro Chávez Alfaro (1929-2006) e, em particular, analisar a construção da personagem Medardo de “En tinieblas”, presente em seu primeiro livro de contos,<sup>4</sup> *Los monos de San Telmo* (1960),<sup>5</sup> que em 1963 ganhou o concurso literário *Casa de las Américas*, em Havana, Cuba. Articulando técnicas literárias aplicadas pelas vanguardas latino-americanas do começo do século XX, o autor representa a violência de Estado sofrida pela Nicarágua durante décadas de governos autoritários comandados pela família Somoza (1936-1979).

Cabe aqui um breve panorama da produção literária nicaraguense, para situar a narrativa de Chávez Alfaro nessa trajetória rica em imaginário popular e engajamento político. Para o escritor e crítico literário Jorge Eduardo Arellano (1991), a narrativa

---

\*\* Doutora em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana e professora adjunta III da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: [graciela.fo@gmail.com](mailto:graciela.fo@gmail.com)

2 Parte dessa introdução será publicada nos Anais do 16º Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol (CBPE) e do 1º Simpósio Nacional de Professores de Espanhol em Formação, ocorridos em julho de 2015, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

<sup>3</sup> Excetuam-se os casos de Jorge Schwartz, com o livro *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos* (2008), e Viviana Gelado, com *Poéticas da Transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina* (2006). Ambos estudam a vanguarda na América Latina, mas não especificamente da literatura centro-americana.

<sup>4</sup> No decorrer desta pesquisa, o acesso aos contos de Chávez Alfaro se restringia ao livro impresso. Desde maio de 2015, a obra do autor ganhou novo alcance, quando se disponibilizaram *on-line* todos os contos de *Los Monos de San Telmo* (CHÁVEZ ALFARO, 2015).

<sup>5</sup> Traduzido para o francês, o alemão e o romeno, o livro é composto de 13 contos: “Los monos de San Telmo”, “En tinieblas”, “El perro”, “Jueves por la tarde”, “El sermón del ómnibus”, “La estructura”, “Sudar como caballo”, “Una leyenda que heredar”, “Insignia”, “El zoológico de papá”, “Para abrir una puerta”, “En la crujía F” e “Corte de chaleco”.



nicaraguense tem origem nas expressões populares da época colonial nos chamados “cuentos de camino”, narrativas orais sobre o universo mágico indígena e espanhol. Em geral, distinguam-se entre histórias de animais, como o popular conto “Tío Coyote y Tío Conejo”, e histórias de “aparecidos”, personalidades que rondavam o espaço rural (os povoados, a escuridão das fazendas ou as pequenas cidades). Esse tipo de narrativa foi terreno fértil para a criação de uma personagem folclórica espanhola e de contos do tipo “mentiroso”. Criada pelo escritor Salas Barbarío, a personagem Pedro Urdemales, cujo nome varia em algumas regiões, vivia aventuras que se assemelhavam às de animais. Já os contos de “mentirosos” surgiram no fim do século XIX e, segundo Arellano (1991), evidenciavam dois aspectos autênticos nicaraguenses: a imaginação e “la disposición permanente hacia la mentira”.

Mais adiante, a face “costumbrista” foi marcada por fábulas e narrações tradicionais sobre a vida real ou personagens populares, de maneira anedótica e superficial. Numa tentativa de produzir textos mais realistas, alguns autores chegaram a explorar temas indígenas que, mesmo assim, não escaparam ao pitoresco. Herdeiro dessa tradição, o regionalismo não só perdura anacronicamente como tema, mas também é sinônimo do gênero preferido da região: a crônica.

Leonel Delgado Aburto (2011) afirma que uma das fontes originárias e decisivas das literaturas centro-americanas foram os textos coloniais, que, diante do violento processo de dominação, reprimiram ou calaram outras manifestações literárias. Segundo o autor, no caso do território nicaraguense moderno, o imaginário sobre a costa caribenha se constituiu pela idealização geográfica e epistemológica criada a partir de crônicas do imperialismo inglês, diferentemente do que aconteceu na costa do Pacífico e no centro do país, de colonização predominantemente espanhola. Assim, as culturas caribenhas-nicaraguenses sofreram um duplo movimento de repressão: de um lado, a colonização inglesa e, de outro, o Estado e o discurso nacional, que atuam sobre marcas ideológicas fundadas na colonização espanhola.

Essencialmente apoiada no fazer poético, a função moderna da literatura se consolida no movimento vanguardista encabeçado por José Coronel Urtecho, que em 1927 publicou “Oda a Rubén Darío” no *Diario Nicaragüense* (SCHWARTZ, 2002). Vista como uma publicação de expressão individual,<sup>6</sup> essa ode foi considerada um manifesto poético, que

---

<sup>6</sup> Schwartz (2002) afirma que o movimento de vanguarda na Nicarágua teve duas datas de “nascimento”: a primeira em 1927, com Urtecho, e a segunda em 1931, com um grupo de jovens poetas.



materializou o desejo de romper com o passado em versos livres e impactantes, sobretudo por negar a figura de Rubén Darío no próprio território que lhe rendeu reconhecimento. Em 1931, um grupo de jovens poetas marca uma nova etapa no movimento de vanguarda, ao dar-lhe um tom coletivo e mais incisivo. Pablo Antonio Cuadra,<sup>7</sup> Octavio Rocha e Joaquín Pasos foram os responsáveis pela incorporação de influências literárias internacionais à literatura nicaraguense. Foi nessa época que Antonio Cuadra se posicionou frente à publicação de Urtecho, admitindo que Rubén Darío havia criado condições para que sua geração voltasse a falar do homem e de sua terra sem se respaldar no provinciano e no folclórico, como acontecia até então, e acrescenta que Rubén Darío “[...] había recuperado las dimensiones universales de lo nacional.” (ARELLANO, 1969 *apud* SCHWARTZ, 2002, p. 232).

Além das vertentes estadunidenses, os jovens poetas nicaraguenses também se aproximaram da influência espanhola pelos ultraístas e pela geração de 27. A influência da literatura francesa ficou a cargo do poeta nicaraguense Luis Alberto Cabrales, que, tendo morado anos na França, havia conhecido a poesia de Apollinaire, Paul Morand, Cocteau, Cendrars etc. (SCHWARTZ, 2002).

Com a chegada tardia das vanguardas literárias à Nicarágua, os anos de 1931 e 1932 já acenavam para o entorpecimento dos “ismos”, e essa deve ser uma das razões pelas quais a literatura nicaraguense não adotou nenhuma tendência estética definitiva – como, por exemplo, o estridentismo no México e o ultraísmo na Argentina –, mas assimilou diferentes correntes estéticas em geral, o que resultou na nova poesia nicaraguense (ARELLANO, 1969 *apud* SCHWARTZ, 2002, p. 233).

No campo da prosa, Irlés (2001) aponta alguns motivos que explicariam o papel secundário da narrativa frente à poesia. Segundo a autora, para os escritores e críticos literários Sergio Ramírez e Ernesto Cadernal, a justificativa está no fato de não haver na narrativa um nome da estatura do de Rubén Darío. Outros pesquisadores, porém, atribuem essa situação à precariedade editorial e à falta de infraestrutura para se publicarem romances, enquanto a poesia, mais curta, podia ser difundida oralmente ou em jornais e revistas. A impossibilidade de os escritores se dedicarem exclusivamente à literatura e o peso decisivo da tradição oral também reforçam esse cenário.

---

<sup>7</sup> Antonio Cuadra morou três anos nos EUA, onde conheceu a literatura de Pound, T. S. Eliot, Marianne Moore, E. E. Cummings e William Carlos Williams (SCHWARTZ, 2002, p. 233).



O projeto vanguardista do início do século XX na América Latina ecoou nos anos 1960, dando origem ao chamado “novo romance latino-americano”. De modo geral, na América Latina a partir de 1960, enfatizou-se a reflexão sobre questões formais, numa tentativa de dissolver a produção literária individualista, existencial e psicológica da década anterior (RUFFINELLI, 1994).

Assim, o “novo romance latino-americano” seria uma reverberação do que fora o projeto vanguardista do início do século XX, também desejoso de romper as formas convencionais que o antecederam e de buscar a modernidade.

[...] Reconociendo como verdadera tanto la realidad como la voluntad de ruptura de los nuevos novelistas, puede extenderse sin demasiada dificultad un arco hacia el pasado, un arco que alcanza la ruptura vanguardista, de la cual en un principio la novela latinoamericana de los sesenta pudo parecer una reverberación tardía o bien una puesta a punto de aquel proyecto anterior históricamente inacabado (RUFFINELLI, 1994, p. 369).

A literatura latino-americana dos anos 1960 foi pioneira na renovação formal do romance, tanto dos recursos estilísticos quanto dos estruturais e, pelo fomento direto do mercado editorial e entusiasmo pelo futuro, deu origem ao *boom* latino-americano. Na Nicarágua não foi diferente. A publicação de romances nas décadas de 1960-70<sup>8</sup> introduziu a narrativa nicaraguense num novo panorama nacional de cultura escrita, rompendo paulatinamente o epíteto de país da poesia, unicamente.

Nessa vertente literária também encontramos Chávez Alfaro,<sup>9</sup> que, devido a temas e técnicas das vanguardas literárias que se haviam destacado no começo do século XX, é considerado o primeiro narrador moderno nicaraguense, com seu primeiro romance, *Trágame*

<sup>8</sup> Arellano (*apud* IRLLES, 2001) destaca a produção de romances como *Trágame tierra* (1969), de Lizandro Chávez Alfaro, *Tiempo de fulgor* (1970) e *¿Te dio miedo la sangre?* (1977), de Sergio Ramírez, *Balsa de serpientes* (1976), de Chávez Alfaro, e *Éramos cuatro* (1978), de Calero Orozco.

<sup>9</sup> Lizandro Chávez Alfaro nasceu na cidade de Bluefields, na Nicarágua, em 1929, ano em que o país viu desvalorizar-se um de seus principais produtos de exportação, o café. Em 1948, recebeu uma bolsa do governo para estudar pintura na Academia San Carlos de México, onde teve contato com importantes nomes da literatura hispano-americana como Juan Rulfo e Carlos Fuentes e viu fortalecer-se sua vocação literária, abandonando os estudos de pintura. No México, se envolveu com artistas plásticos mexicanos, sobretudo com o pensamento revolucionário que circulava entre os intelectuais. Regressou à Nicarágua em 1979, com o triunfo da Revolução Sandinista e, durante a década de 1980, foi diretor da Biblioteca Nacional Rubén Darío. Na ocasião de sua morte, o Centro Nicaraguense de Escritores lançou uma nota que, entre outras exaltações, afirmava que Chávez Alfaro fundou uma nova narrativa a partir dos romances *Trágame tierra* (México, 1969), *Balsa de serpientes* (México, 1976) e *Columpio al aire* (Mánagua, 1999), além de lhe atribuir a iniciativa de livrar a literatura nicaraguense do “pesado fardo del realismo-regionalista, que con sus formas tradicionales y su temática orientada exclusivamente hacia el problema del hombre y la tierra, no permitía un avance de nuestra narrativa [...]” (COMUNICADO, 2006), completando que ele foi o responsável por colocar a Nicarágua no rumo da narrativa hispano-americana contemporânea.



*tierra* (1969) (RAMÍREZ, 2000). Para Arellano (1991), Chávez Alfaro também precedeu os autores nicaraguenses dos anos 1960, com uma perspectiva nova sobre a realidade nacional.

O fato de viver em outro país não impediu que a produção literária de Chávez Alfaro se referisse à realidade nicaraguense, ao contrário: essa distância temporal e espacial lhe dava melhor enfoque dos assuntos relativos a Granada, à Guerra Nacional, a Sandino etc. Nas palavras de Arellano (1991, p. 1114):

Proyectado de fuera hacia dentro y viceversa, Chávez Alfaro había obtenido con su libro *Los monos de San Telmo* (1960) una inobjetable universalidad: por el primer proceso alcanzaba un sentido contemporáneo de la problemática humana y por el segundo una perspectiva de lo nicaraguense en particular y de lo hispanoamericano en general. Denominando una plástica preocupación estilística y la presencia de narradores de lengua inglesa, concilia la función concientizadora (“Los monos de San Telmo” y “El zoológico de papá”, por citar dos cuentos) [...].

Arellano termina seu texto afirmando que Chávez Alfaro iniciou um novo caminho, marcado por conteúdo dramático, telúrico e irônico, e por isso foi merecedor do prêmio internacional.

Para Aragón (2011), *Los monos de San Telmo* seria um divisor de águas na narrativa nicaraguense, porque pela primeira vez não se exploraram os temas comuns à narrativa *criollista* ou regionalista: a descrição da paisagem local, a reprodução da fala popular e regional e os dilemas do homem nacional, quase sempre relativos à terra. Assim, esse livro seria uma espécie de impulso para as obras mais relevantes e prestigiadas de Chávez Alfaro.

[...] Sin embargo, para hablar de *Los monos de San Telmo*, es necesario remitirse a la literatura de compromiso social en la Centroamérica de inicios y mediados del siglo veinte. Porque especialmente en Nicaragua, como género literario, el ejercicio narrativo constituyó por mucho tiempo una especie de arma de lucha contra las formas de dominación política, social y económica que entonces terminaban de prefigurarse históricamente en nuestra región.

En Nicaragua, la literatura sin duda jugó un papel importante en la lucha contra la dictadura familiar de los Somoza (1935-1979), y en ese sentido, *Los monos de San Telmo* funcionó como una de las piezas de narrativa corta que con mayor eficacia y trascendencia lograron representar las formas de dominación comunes en la región centroamericana [...] (ARAGÓN, 2011).

Rosales (2007) também considera Chávez Alfaro assim e vai além: acredita que, a partir dessa publicação, a Nicarágua deixa de ter apenas poetas, vendo em Rubén Darío seu maior representante, e dá lugar, enfim, a uma narrativa nicaraguense enriquecida justamente por seus antecedentes.



À luz de alguns desses aspectos, analisa-se aqui a personagem Medardo de “En tinieblas” partindo da hipótese de que a animalização do homem em situações de extrema violência – como a sofrida pela Nicarágua – se constrói, sobretudo, por técnicas literárias de caráter sinestésico, que já haviam servido às vanguardas.

## 2. No limiar da sobrevivência e da incerteza: a animalização

“En tinieblas” narra a fuga sem fim de um guerrilheiro, com inúmeras descrições sinestésicas envolvendo visão, olfato e tato. Seus anseios e recordações transparecem na (in)ação de esconder-se: não vendo aos outros nem a si, percebe o mundo apenas pelo pensamento, que se funde com os sentidos primitivos, aproximando-o da animalidade.

O conto começa com a descrição da natureza de modo a reiterar sua imponente e poder por meio de adjetivos que remetem a intensos ruídos (*atronadora, estruendo*) e imagens que reforçam a ideia da natureza como um conjunto de ciclos ininterruptos e ubíquos como a precipitação da chuva: “[la lluvia] Caía con abundancia prehistórica, se hundía entre los poros de una gruesa capa de humus, subía evaporada y volvía a precipitarse sobre la selva.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19).

Antes de introduzir uma figura humana, descreve-se um esconderijo – uma “choza (un techo de hojas montado sobre cuatro horcones)” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19) – e só depois se dá o nome da personagem principal, Medardo. A *choza* é essencialmente um abrigo construído pelo homem para se refugiar da intempérie. Assim, o uso dos parênteses para descrever sua precariedade seria um recurso estético para mostrar o papel secundário da personagem (e do homem, no sentido mais amplo) frente à soberania da natureza.

As sensações de Medardo parecem ser concomitantes à descrição da natureza: é ela quem rege suas percepções. Quando está a sós na natureza, o homem se torna um reflexo contínuo do instinto de sobrevivência. Assim, o barulho da chuva e a escuridão são capazes de envolvê-lo, dando-lhe uma dupla sensação: conforto e inquietação (a personagem não consegue dormir e, por isso, se revira diversas vezes na cama improvisada de gravetos secos). Ao invés de acalmá-lo, o barulho da chuva torrencial lhe causa insegurança e desproteção, afinal, seu esconderijo poderia ser destruído a qualquer momento:



No podía dormir, a pesar del ruido adormecedor que lo envolvía. No era indigestión, ni exceso de cansancio, ni miedo. Al cabo de tantos días de no ser visto ni por él mismo había llegado a sentirse inalcanzable. Pero esa noche un desasosiego impreciso revoloteaba entre sus costados [...] Medardo abrió los ojos. (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19)

Aqui, a locução conjuntiva adversativa “a pesar de” se contrapõe ao lugar comum de que o barulho de chuva pode ser reconfortante dependendo da situação que envolve a voz narrativa. Apesar de a escuridão dar sensação de bem-estar, porque pensa que não é visto nem por si mesmo nem por ninguém, a chuva torrencial e o barulho que ela faz quebram essa expectativa e provocam em Medardo uma sensação de insegurança.

A correlação de forças é tanta, que só a própria natureza se dispõe a se autoconfrontar: “Sólo esporádicamente algún mosquito se atrevía a desafiar el temporal.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19). A imagem da chuva pré-histórica é tão intensa, que a descrição sinestésica da água mescla fenômenos paradoxais, como a umidade capaz de embolorar o próprio fogo: “A cada vuelta el colchón de tallos secos chirriaba, traspasado por esa humedad capaz de enmohecer el mismo fuego.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19).

A ideia de que se camuflar na escuridão lhe dava segurança cede passo à incerteza: passa a sentir que a obscuridade e as trevas o reprimem. Quando tenta se desvencilhar dessa sensação, faz movimentos para despertar por completo, mas se sente cada vez mais oprimido: “Se restregó los párpados, la boca; estiró piernas y brazos, bostezó, y la *opresión* siguió entrando por sus *fosas nasales*. Lo atribuyó al olor a carne de mono ahumada.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19, grifo meu). É como se a sensação de insegurança atribuída ao clima chuvoso o sufocasse sem que pudesse se desvencilhar dela, porque não pode evitar respirar.

Medardo imputa a opressão que sente ao cheiro da carne do macaco que estava suspenso e despelado num canto de seu abrigo improvisado. A descrição do animal morto é seca e contundente: “Volvió la cabeza hacia una esquina del techo, donde el mono colgaba desollado, abierto en canal.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19-20). Ao observar o que fora o animal, Medardo tem um *flashback* do dia em que o apanhou, remontando o fio condutor entre o presente e seu passado recente, ao associar a figura destroçada do macaco ao momento da morte dos companheiros de guerrilha.

[..] En la caída el animal agitaba las patas y la cola, queriendo asirse a alguna rama. El suelo lo recibió con un golpe seco y un surtidor rojo se le abrió en el pecho. Entre el escándalo de sus compañeros de manada saltaba, chillaba



e inútilmente se taponaba la perforación con hojas. Con lodo, con los dedos. (Algo semejante habían hecho Julián y Rodrigo al caer el fuego de los morteros.) Detuvo al perro por el cogote, esperó a cierta distancia, y cuando la manada se retiró soltando sollozos e imprecaciones fue a recoger su presa. (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 20)

Medardo compara a impotência dos guerrilheiros no instante em que são abatidos pela guarda nacional à cena em que mata um macaco, equiparando o homem ao animal quando morto: uma matéria impotente e sem vida. Ao descrever a morte do animal, o narrador compara seu desespero para sobreviver ao momento da morte de Julián e Rodrigo, mencionando desde o escândalo dos companheiros de manada até as tentativas inúteis de fechar o ferimento de bala. O narrador compara as duas situações explicitamente – “Algo semejante habían hecho Julián y Rodrigo [...]” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 20) –, remetendo ao fato de que, como o macaco, os guerrilheiros também foram alvos de uma caçada. Interessante notar que o narrador se alonga na descrição da morte do animal, mas é contundente e direto ao se referir à morte dos companheiros, além de colocá-la entre parênteses, reforçando a ideia de que a natureza e a morte teriam primazia em relação aos homens.

A frase que encerra o excerto – “Detuvo al perro por el cogote, esperó a cierta distancia, y cuando la manada se retiró soltando sollozos e imprecaciones fue a recoger su presa.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 20) – é uma sobreposição de ações e de vozes: é, ao mesmo tempo, a ação de Medardo matando o macaco e a da Guarda Nacional matando Julián e Rodrigo. E representa também a voz da manada de macacos (e a dos guerrilheiros que presenciaram a morte de companheiros?) lamentando (*sollozos*) e vociferando (*imprecaciones*), atitudes que podem ser atribuídas a animais e a seres humanos.

Nessa descrição, é a primeira vez que se faz menção ao pensamento; até aí, predominaram a descrição sinestésica da natureza e os consequentes reflexos perceptivos de Medardo. Logo em seguida, há nova menção ao pensamento, quando ele se lembra do momento em que iria atirar no macaco: “Mentalmente hizo el recuento del parque [...]” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 20).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Lembrando que *parque* também tem um significado militar: “sitio donde se colocan las municiones de guerra en cuarteles o campamentos” (RAE).



A equiparação das duas situações de caça constrói a animalização de Medardo, aproximando-o de sua percepção primitiva de predador no momento em que captura o macaco e expondo seu instinto de sobrevivência: avista a presa, se esconde e dá o bote.

No segundo *flashback*, o narrador, na voz de Medardo, reconhece a astúcia dos guerrilheiros, que, entretanto, são vencidos pela potência bélica da Guarda Nacional. Há aí uma assimetria de forças devido à diferença de armas, mas, mais do que isso, há uma assimetria discursiva, tendo em conta o vocabulário comum, a semântica de um combate de guerra: de um lado, os guerrilheiros colocam a Guarda Nacional “fora de combate”; de outro, ela os “varre”:

A lo lejos se oían ocasionales disparos con los que, suponía, estaban rematando a sus compañeros. El grupo de guerrilleros, bien atrincherados, había puesto fuera de combate a buena parte de la compañía de Guardias Nacionales, pero éstos a su vez los habían barrido con fuego de morteros y granadas. (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 20)

O nome do cachorro, Bazuka,<sup>11</sup> também é significativo e contraditório, pois, se bem é o nome de uma arma, é tido e descrito com feições e atributos humanos, como se sua humanização fosse inevitável num contexto de violência extrema entre homens: “En la penumbra, el perro lo miró con la confianza de quienes han crecido juntos [...] (en la total oscuridad los ojos de Bazuka fosforecían en un gran esfuerzos [*sic*] por comprender)” ou “(Bazuka se había echado y le oía atentamente.)” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 21-22). Medardo explica o nome do cachorro: “Corto y flaco de piernas, de cabeza grande y tórax enjuto, alargado, el perro le pareció una bazuka.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 21). Vincular o nome do cachorro a um instrumento de combate seria uma forma de expressar e reiterar, literariamente, o compromisso com a ideia de revolução que povoava o imaginário intelectual latino-americano depois da Revolução Cubana (1959). (RUFFINELLI, 1994)

No momento em que se encontram, Medardo aconselha o cachorro a voltar para o lugar onde há o que comer, mesmo que para isso seja maltratado. De modo geral, é como se Medardo reconhecesse que está num ambiente hostil e que a morte é o único destino – de fome ou de bala: “Yo en tu lugar regresaría donde hay qué comer, aunque sea entre garrotazo

---

<sup>11</sup> Entre os significados da palavra *bazuca* (grafada com c), há o militar – “Lanzagranadas portátil consistente en un tubo que se apoya en el hombro y empleado principalmente contra los carros de combate” – e dois sentidos figurados usados em El Salvador e na Nicarágua: (1) “Recipiente grande de forma cilíndrica parecida a la de la bazuca” e (2) “Bebida alcohólica de mala calidad que se bebe ‘en este recipiente’” (RAE).



y garrotazo.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 21). A partir daí, Medardo parece confidenciar ao cachorro sua identidade, seus segredos e seus medos e incertezas; como numa conversa, titubeia, pensa, hesita e parece esperar uma resposta, mas só vê a aceitação de Bazuka ao ouvi-lo com atenção. Quase todas as “referências” de Bazuka estão entre parênteses, como se fossem rubricas não verbalizadas:

Este es un asunto del que ustedes no son responsables. ¿Sabes? Creo que en una república de perros las cosas andarían mejor. (Bazuka se había echado y le oía atentamente.) Y esto es nada más el principio. Mientras no maten al último de nosotros. ¿Sabes quién es el último?... Yo tampoco. Tengo veinticuatro años. Quiero decir que podría andar en éstas otros veinticuatro. (Un trueno resonó en la distancia e hizo temblar las hojas.) ¡Se viene un aguacero que nos va a mojar hasta los tuétanos! Eso es bueno y es malo. Así no será tan fácil que me encuentren. El agua va a borrar mis huellas. Pero también es malo para la “guaca”. Esas sombras que saltan allá arriba han de ser pájaros... Te voy a decir un secreto [...] (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 21-22).

Outra imagem importante no conto é a luz. Medardo pega um isqueiro que guardou no bolso: “Lo sacó y levantó mecánicamente a la altura del pecho, acariciándole los bordes antes de encenderlo.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 22). Para além de sua utilidade para acender fogueiras e garantir a sobrevivência, o isqueiro produzia luz, simbolizando a esperança de Medardo e a possibilidade de viver, porque ele ainda acreditava poder continuar lutando.

“En las tinieblas todo parecía muerto.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 22) é a primeira de duas frases do conto que configuram um parágrafo e rompem a aparente estrutura gráfica dos longos períodos. Nesse caso, a frase estabelece um contraponto entre estar no escuro (“en tinieblas”) e ver a claridade do foco de luz produzido pelo isqueiro. A escuridão é a ideia de envolvimento total e é o que incita seus instintos primitivos de sobrevivência, porque o primitivo responde ao perigo de morte; como um animal, Medardo quer preservar sua vida a qualquer custo.

[...] Al apagarlo [el encendedor] la noche se hizo más densa y envolvió al guerrillero con su placenta negra y pesada. Sin esperar más emprendió la marcha en las tinieblas, guiado por un instinto hondo, primitivo. (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 22)

Quando está em seu esconderijo tentando se acalmar enquanto ouve gritos – que atribui a animais, na tentativa de se enganar –, Medardo é acometido por uma espécie de



devaneio no íterim entre a vigília e o sono. O aparente fluxo de consciência – marcado formalmente pelo uso de parênteses e desvios de assunto – revela os mais íntimos medos e percepções da personagem. Ruffinelli (1994) aponta a ruptura cronológica como um recurso narrativo importante na configuração estética e estilística do novo romance latino-americano. Nesse sentido, pode-se lembrar que Chávez Alfaro foi leitor contumaz de vários autores considerados paradigmáticos no novo romance como os cubanos Alejo Carpentier e José Lezama Lima, o colombiano Gabriel García Márquez, o brasileiro João Guimarães Rosa e o estadunidense William Faulkner:<sup>12</sup>

[...] Se propuso desviar la mente lejos del temor de que llegaran. Con los ojos cerrados vio las raíces comestibles absorbiendo agua hasta ahogarse. Un color azul que se antojaba venenoso iba manchando la pulpa blanca, impregnándola de un sabor amargo. Cuando arrancara los arbustos no encontraría más que gajos de bulbos fofos, podridos. Después de todo, eso era parte del ciclo vital de aquel mundo caótico. ¿Pero las armas? ¡Si hubiera un árbol productor de armas! Agua y más agua. ¿Por cuánto tiempo resistiría la capa de grasa con que laboriosamente habían envuelto cada rifle, cada ametralladora, cada cartuchera? Sintió el óxido metérsele por entre las uñas, llenarle la boca hasta asfixiarlo. Se incorporó de nuevo, y apoyado sobre los codos *contempló la masa oscura que roncaba a su alrededor, dominándolo todo*. Tragó un pesado sorbo de angustia y volvió a acostarse. (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 23, grifo meu)

Finalmente, há uma abrupta mudança narrativa logo que Medardo consegue dormir. A lentidão da descrição de seu devaneio dá lugar a uma sequência de orações nominais curtas, separadas por ponto e vírgula, contando a invasão do esconderijo e captura de Medardo: “Unos saltos de botas mojadas; la ráfaga de aire, el disco blanco, ofuscador; tres puntas frías y dolorosas en los costillares, todo le cayó encima como un rayo.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 24). Em seguida, a morte de Bazuka é seca, rápida e não dá a Medardo a chance de reagir.

A luz da lanterna dos soldados fere os olhos de Medardo. Aí, a luz faz ruir a segurança que lhe dava a escuridão. Aludindo à incidência da luz no chão, o narrador a personifica e animaliza, porque a toma como um animal no estágio mais primitivo, o da lesma que rasteja: “La luz iba reptando, como un gasterópodo de concha coniforme, transparente, por la que se veían pasar troncos, arbustos y lianas en actitudes agresivas.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 23).

---

<sup>12</sup> Informações extraídas do texto de Julio Valle Castillo (2007) e corroboradas por Donaldo Altamirano, amigo de Chávez Alfaro e fonte de comunicação pessoal, a quem agradeço a atenção e a inestimável contribuição para esta pesquisa.



Por outro lado, enquanto é levado pelos soldados, Medardo usa da animalização para descrevê-los:

Con sus armas al hombro los soldados caminaban callados, con un silencio de bestias de tiro extenuadas. [...] La misma raza, el mismo idioma, la misma clase, la misma patria, y sin embargo, parecía un extranjero entre los guardias cuadrados y sórdidos, hechos de una extraña mezcla de jabalí y medusa. (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 25)

Aqui cabem as perguntas que impulsionaram esta pesquisa: será que a condição de prisioneiro bestializa o homem ou o inverso? Perseguir a própria espécie bestializa o responsável?

No embate final, Medardo se vê sem perspectivas e reconhece que “[...] cada paso era terreno que cedía a su muerte.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 23). Propositalmente, ele tropeça numa raiz escorregadia e chama a atenção dos guardas que o escoltam. Um deles chega a cogitar que o matem logo, mas é advertido de que há ordens superiores para que Medardo chegue vivo ao destino final. “La ley de fuga y lo poníamos al otro lado.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 26) é a frase que lhe dá a certeza de estar indo rumo ao “suicídio terceirizado”, mas “Con la vida puesta en sus piernas Medardo voló por encima de un matorral, trastabilló al caer sobre un espinar e corrió abriendo brecha con el pecho.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 26). Mesmo com as mãos atadas, ele consegue fugir e ir em busca do depósito de armas.

### 3. Considerações finais

A mescla de componentes sinestésicos torna Medardo mais um fenômeno da natureza, e sua animalização se deve ao fato de a violência lhe reger os instintos. “Muchas veces se había dicho que en las tinieblas se sentía tan seguro como una lombriz bajo tierra.” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 19). O narrador compara a sensação de segurança de Medardo à de uma minhoca sob a terra.

Camuflar-se na escuridão lhe dava segurança, embora essa sensação se vá dissipando ao longo da narrativa para ser retomada só no momento em que calcula sua fuga em meio às trevas: “Con medio cuerpo enlodado, *el guerrillero simulaba* hacer esfuerzos por *incorporarse*. Se limpió una mejilla con el hombro *mientras medía cada fracción de segundo*



*y con las puntas de los nervios sensoreaba lo que había a su espalda.*” (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 26, grifo meu).

A luz, por sua vez, tem duas simbologias diferentes: no começo, a escuridão dá a Medardo a sensação de estar camuflado e seguro, depois, com o isqueiro, a luz natural do fogo simboliza a esperança, contra a luz artificial de uma lanterna, que marca o fim da segurança.

A justaposição de recordações dá à narrativa uma temporalidade pendular, avançando ou recuando. Interessante notar também que todos os momentos em que Medardo é levado a lembrar do passado remetem ao episódio da morte de seus companheiros. Diferentes situações conduzem ao mesmo evento.

O conto termina com a imagem de que a luta repete movimentos como num ciclo, sem perder de vista sua finalidade:

[...] Medardo pasó el resto de la noche corriendo en círculos, rombos y elipses, pero sin perder la noción de su destino. Con las manos atadas, hurgaba la oscuridad en busca del árbol derribado por un rayo que cubría la colonia de hongos gigantes [...] (CHÁVEZ ALFARO, 1960, p. 26).

No sentido micro, o objetivo final seria encontrar a árvore onde estavam escondidas as armas; no sentido macro: seguir a luta pela libertação – a incipiente revolução.

## Referências

ABURTO, L. D. El Caribe nicaragüense en textos de la literatura nacional moderna: de la civilización protectorista a la multitud global. *América Latina Hoy*, n. 58, p. 63-80, 2011.

AGÜERO, A. El Bluefields de Lizandro Chávez Alfaro. La Prensa, Managua, abr. 2006. Suplementos, Prensa literaria. Disponível em: <<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2006/abril/22/suplementos/prensaliteraria/novela/novela-20060421-1.shtml>>. Acesso em: 17 ago. 2014.

ARAGÓN, E A. *Espejo oscuro de la historia*. 30 abr. 2011. Disponível em: <[http://erickaguirre.blogspot.com.br/2011/04/espejo-oscuro-de-la-historia\\_9656.html](http://erickaguirre.blogspot.com.br/2011/04/espejo-oscuro-de-la-historia_9656.html)>. Acesso em: 10 jan. 2015.

ARELLANO, J. E. Desarrollo del cuento en Nicaragua. *Revista Iberoamericana*, v. LVIII, n. 157, p. 999-1017, out./nov. 1991.



\_\_\_\_\_. *El movimiento de Vanguardia en Nicaragua*. Managua: Novedades, 1969.

CASTILLO, J. V. Discurso de Julio Valle-Castillo respondiendo al discurso de ingreso de Isolda Rodríguez R. *Asociación Nicaragüense de Escritoras*, Managua, 18 set. 2007. Crítica literaria. Disponible em: <<http://www.escriptorasnicaragua.org/criticas/139>>. Acceso em: 5 mar. 2015.

CHÁVEZ ALFARO, L. En tinieblas. In: \_\_\_\_\_. *Los monos de San Telmo*. Disponible em: <<http://cuentosnicaragua.blogspot.com.br/2015/05/en-tinieblas-lizandro-chavez-alfaro.html>>. Acceso em: 12 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. *Los monos de San Telmo*. Cuba: Casa de las Américas, 1960.

COMUNICADO. *El Nuevo Diario*, Managua, 2006. Nuevo Amanecer. Disponible em: <<http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nuevo-amanecer/302650-comunicado/>>. Acceso em: 13 abr. 2015.

CRUZ, E. El padre de Los monos de San Telmo. *La Prensa*, Managua, 7 abr. 2013. Sección Domingo. Disponible em: <<http://m.laprensa.com.ni/seccion-domingo/141329>>. Acceso em: 17 nov. 2014.

IRLES, M. G. Recuperación mítica y mestizaje cultural en la obra de Gioconda Belli. *Cuadernos de América sin nombre*, Alicante, n. 5, 2001. Disponible em: <[http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6278/1/CuadernosASN\\_05.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6278/1/CuadernosASN_05.pdf)>. Acceso em: 5 mar. 2015.

GELADO, V. A valorização do popular no período das vanguardas históricas na América Latina. In: \_\_\_\_\_. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos: EdUFSCar, 2006, p. 63-87.

GUIDO, M. Q. A. *Antiimperialismo y desesperanza en cuatro cuentos de Los monos de San Telmo, de Lizandro Chávez Alfaro*. 1992. 102f. Tese (Graduação em Letras) – Facultad de Humanidades, Universidad de San Carlos de Guatemala, Cidade da Guatemala.

GONZÁLEZ, M. L. Carlos Garzón: la poesía en oro. *La Prensa*, Managua, 27 abr. 2007. Suplementos, Prensa literária. Disponible em: <<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/abril/28/suplementos/prensaliteraria/narra/narra-20070427-1.shtml>>. Acceso em: 17 abr. 2015.

HUMANIDADES y Filosofía – UCA. Sala de Cultura: Inaugurarán en la UCA. 2011. Disponible em: <<http://blog.uca.edu.ni/filosofia/2011/04/05/sala-de-cultura-naugararan-en-la-uca/>>. Acceso em: 5 mar. 2015.

MAREGA, M. *A Nicaragua sandinista*. 2a ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MORENO, C. F. (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo veintiuno; Paris: Unesco, 1972.



# Revista Letras Raras

ISSN: 2317-2347 – Vol. 8, Ano 4, Nº 3 – 2015

RAE. Real Academia Española. Disponível em: <<http://www.rae.es/>>. Acesso em: 9 maio 2015.

RAMÍREZ, S. (Org.). *Cuento nicaragüense*. Buenos Aires: Editorial Nueva América, 1985.

\_\_\_\_\_. *El otro lado del espejo*. Manágua, maio 2000. Disponível em: <[http://www.sergioramirez.com/site\\_sergio/articulos/el\\_otro\\_lado\\_del\\_espejo.html](http://www.sergioramirez.com/site_sergio/articulos/el_otro_lado_del_espejo.html)> Acesso em: 5 out. 2014.

ROSALES, I. R. Lizandro Chávez Alfaro o la desacralización de la historia en Trágame tierra. Discurso de ingresso na Academia Nicaraguense de Língua. *La Prensa*, Manágua, 29 set. 2007. Suplementos, Prensa literária. Disponível em: <<http://archivo.laprensa.com.ni/archivo/2007/septiembre/29/suplementos/prensaliteraria/narrativa/narrativa-20070928-1.shtml>> Acesso em: 05 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. Rasgos identitario en la obra de Rubén Darío. *Con amor Nicaragua*, 20 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.conamornicaragua.org.ni/DOCUMENTOS%202008/FEBRERO%202008/Dario%20y%20la%20identidad%20nacional.doc>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

RUFFINELI, J. Después de la ruptura: la ficción. In: PIZARRO, A. (Org.). *América Latina: palabra, literatura e cultura*. v. 3. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994, p. 367-392.

SCHWARTZ, J. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Edusp, 2008.

\_\_\_\_\_. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

UNAN. Área de español: temario primer ingreso estudiantil. Manágua, 2012. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/145586860/guiaLyL#scribd>>. Acesso em: 6 jun. 2015.

VILLALÓN, A. E. C. Lizandro Chávez Alfaro: a 80 años de su nacimiento. *Antropología del Caribe nicaragüense*, Manágua, 7 out. 2009. Disponível em: <<http://antropologia-caribe-nicaraguense.blogspot.com.br/2009/10/lizandro-chavez-alfaro-80-anos-de-su.html>>. Acesso em: 15 out. 2014

ZIMMERMANN, M. *A Revolução Nicaraguense*. 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

Recebido em: 10/12/2015

Aceito em: 16/12/2015

