

NOVELA HISTÓRICA Y DISCURSO CRÍTICO EN LA TRANSPOSICIÓN TEATRAL DE ‘MEMORIAL DO CONVENTO’ DE JOSÉ SARAMAGO

Carlos Alberto PASERO¹

- RESUMEN: Este artículo analiza la transposición teatral de *Memorial do Convento* de José Saramago, a cargo de Miguel Real y de Filomena Oliveira. El texto dramático transforma en espectáculo el texto novelístico en el cual se advierte la pluralidad de voces. Se trata de una re-creación que plantea, desde el punto de vista de la transposición, una tensión fértil entre posibilidad y voluntad. El texto dramático tiene en cuenta el metalenguaje y la intertextualidad, sobre todo, la relación que el texto fuente ha tejido con el discurso social y crítico.
- PALABRAS-CLAVE: Transposición; adaptación; intertextualidad; discurso crítico; semiótica teatral; heteroglosia.

Nunca te olharei por dentro.

(Blimunda, Escena 6)

Introducción

El caso que nos ocupa es la transposición teatral de una importante novela de la nueva narrativa portuguesa, *Memorial do Convento* (1982), de José Saramago. La versión teatral, estrenada el 20 de mayo de 1999, estuvo a cargo del escritor y crítico Miguel Real y de la actriz y dramaturga Filomena Oliveira. Miguel Real, además de uno de los más brillantes escritores de la actual generación de novelistas portugueses², es un profundo conocedor de la obra de Saramago. A propósito, es el autor de un libro dedicado a analizar *Memorial do Convento: Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago* (1996). La “lectura” resultante de la adaptación se puede confrontar con el estudio sobre la novela publicado por Miguel Real, hoy de consulta obligada en la serie ya profusa de la bibliografía sobre el autor. La transposición, mediada por la *praxis* crítica (metatextualidad), diseña una estructura tripartita de remisiones constantes pero asimétricas. Se conjugan tres polos

¹ Departamento de Letras Modernas – Facultad de Filosofía y Letras – UBA – Buenos Aires – Argentina – cpasero@filo.uba.ar

² V. Real, M. *A verdadeira apologia de Sócrates narrada por Platão*, 1998; Real, *A Visão de Tândalo por Eça de Queirós*, 2000.

interconectados, la novela *Memorial do Convento* (texto novelístico), el estudio de Miguel Real (texto crítico) y la adaptación (texto dramático) en sus diferencias formales irreductibles. No obstante, el texto crítico agrega un elemento infrecuente, la explicitación del análisis que subyace a toda transposición. Sin ese antecedente analítico, el texto teatral resultante, tal vez, hubiera sido menos “consciente” de su propia génesis intertextual ya que la adaptación ha debido sortear varios problemas expresivos, mantener a un tiempo la correspondencia reconocible con respecto al texto fuente y procurar un distanciamiento que permitiera destacar las posibilidades del drama.

Toda obra teatral traza los diversos planos expresivos desde su condición privilegiada de texto para el espectáculo. Esta es una codición ineludible que un trabajo de lectura textual no puede descuidar. Si bien la semiótica suele analizar tanto el texto literario como el texto espectacular,³ nosotros nos centraremos exclusivamente en el texto literario (o texto dramático) ya que nuestro interés es analizar la dimensión discursivo-social que configura el entramado histórico de la adaptación de *Memorial do convento*, previa a cualquier actualización escénica, dada la especial riqueza lingüística y documental del texto mismo. En este sentido, la distinción entre historia de la literatura dramática e historia del hecho teatral (representaciones) es importante. Se trata de dos actividades que deben diferenciarse claramente en virtud de abordar fenómenos conexos pero diversos. La distinción surge de reconocer previamente un texto dramático y un texto espectacular (en tanto se produce una transcodificación a múltiples códigos), un texto y una representación. La coincidencia entre ambos conjuntos sígnicos es siempre parcial y dependerá del trabajo de actualización para la representación concreta.⁴ El abordaje semiótico no se restringe apenas al espectáculo. El texto precisa el mismo enfoque. Es la historia de la literatura dramática la encargada de estudiar el objeto texto teatral. La

crítica literaria y la historia de la literatura se interesarán sólo por la dimensión de la escritura teatral. No obstante, es preciso tener en cuenta que el texto teatral es, salvo algunas excepciones, como el teatro concebido exclusivamente para ser leído, un texto que se produjo para ser representado y su disposición técnica y estructural apunta a ese cometido. Nosotros queremos hacer hincapié especialmente en este punto ya que si bien nos circunscribimos al texto, lo abordamos como texto para la representación, procurando analizar su dimensión espectacular. El hecho teatral en tanto espectáculo antecede y excede al texto teatral. En este sentido, el texto teatral es un elemento relativamente tardío en la evolución del teatro y su jerarquización literaria no tiene que ver necesariamente con el teatro en sí mismo. El texto teatral presenta configurados algunos de los elementos que hacen a la puesta a través de las acotaciones. Es preciso tener en cuenta la virtualidad representativa del texto en su lectura crítica. Una lectura crítica del texto necesita incluir en su análisis las posibles realizaciones espectaculares producidas o por producirse.⁵ Esto significa que es necesario una disposición especial de la imaginación para la lectura de un texto teatral que no se parangona con el abordaje de otros productos literarios. Para ello es necesario tener en cuenta algunas particularidades del espectáculo al cual el texto podría acceder. La semiótica teatral nos brinda los elementos necesarios para considerar el texto teatral de manera más viva y dinámica, en un espectro más amplio de posibilidades de la palabra. El análisis del signo teatral y su utilización en el texto teatral constituye el primer paso de un análisis semiótico-teatral.

En este trabajo, nos limitaremos a analizar la resolución dramática de lo que consideramos el tema dominante en la novela de Saramago, la tensión entre voluntad y posibilidad. Lo cual debe entenderse no sólo como una forma de comprender la historia y su desarrollo social sino, además, como una manera de concebir la propia novela histórica y su discurso narrativo. Esta problemática se traslada hacia otro sector de la creación, la adaptación teatral como forma de transposición.

Transposición, intertextualidad y adaptación teatral

Steinberg (1998) analiza el tema de la presencia de la literatura en las artes combinadas, especialmente el cine, no obstante, sus observaciones se extienden también al teatro.⁶ Este autor piensa el tránsito de la literatura a las artes combinadas como un trayecto en el cual suceden cambios importantes relacionados con la tradición o el

³ Es decir, el hecho teatral como forma de comunicación imaginaria y compleja que consta de dos fases asociadas a cada una de las partes detectadas en él: el texto y la representación. (JAVIER, 1984).

⁴ Es sabido que la historia del teatro tiene como objeto el espectáculo, o sea, la descripción de la puesta en escena, el dibujo de las formas con que el espectáculo se materializa ante el público. Trabaja en la reconstrucción de espectáculos a partir del análisis de diversos documentos relacionados con las representaciones. Toma en cuenta los testimonios visuales, trajes, fotografías, esquemas del director, descripciones de espectadores, testimonios auditivos y audiovisuales, como grabaciones y filmaciones. Luego de reunir y fichar los datos se critican, interpretan y valoran los datos obtenidos para reconstruir el proceso de creación de la puesta. “(...) ese mismo texto transformado en discurso del actor e interrelacionado con los otros lenguajes específicos del espectáculo: los gestos, los movimientos, las actitudes del actor, el espacio escénico, la escenografía, la luz, la música.” (JAVIER, 1984, p. 10). El espectáculo teatral está constituido por una serie de mensajes estructurados por conjuntos de signos verbales y no verbales. Barthes (1977) se refiere a la máquina teatral en tanto espectáculo como un conjunto de mensajes simultáneos que van produciéndose frente al espectador. Al esta catarata de mensajes la llamó “polifonía informacional”. Por lo tanto, el teatro, semióticamente, se presenta como objeto de estudio de especial riqueza, al entrar a formar parte de su existencia, junto a componentes humanos que hacen posible su completa realización como hecho teatral (autor, director, actor, espectador, etc.). El fenómeno teatral involucra un gran cantidad de elementos lingüísticos y multitud de heterogéneos elementos no verbales (desde el gesto a la luz) sobre los que la semiótica ha tenido y aún tiene mucho que decir.

⁵ A propósito de la dimensión semiótica de la obra teatral dice Bobes: “si entendemos que la semiología estudia - o al menos lo intenta - todos los sistemas de signos que pueden dar sentido a una obra, se deduce inmediatamente que no puede limitarse a los signos lingüísticos (es decir, al texto, como la crítica tradicional), ni puede limitarse a los objetuales, proxémicos, cinésicos, etc., que solo aparecen en la escena. La obra de teatro es para la semiología un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena. Y es muy interesante subrayar que los signos teatrales, y precisamente porque algunos de ellos no son lingüísticos, puedan actuar simultáneamente en la transmisión del lenguaje al espectador.” (BOBES, 1988, 13).

⁶ V. “Libro y transposición: la literatura en los medios masivos” (STEINBERG, 1998, p. 95-112).

poder del medio. Es fácilmente comprobable la polémica que generan las transposiciones. En virtud de que existe una jerarquía social que superpone el libro al cine o al teatro, la percepción habitual es de empobrecimiento para la literatura. Se suscitan, así, dos malestares, el daño sufrido por la palabra que se creía transparente y el empobrecimiento de la plurisignificación de la palabra literaria al verla anclada a la imagen. Esto se explica en la medida en que la transposición de la literatura a un arte combinada le quita al lector la posibilidad de ser el creador de sus imágenes. La transposición tiene, por eso, una carácter siempre inquietante ya que genera un sobresalto y un quiebre en el hábito lector. La transposición supone una mirada sobre el texto fuente, ya sea en sus aspectos temáticos o en sus aspectos formales. Se suele producir un fenómeno de reducción y de legibilidad que confirma estereotipos de lectura, sobre todo, en los casos de textos literarios con gran tradición de lecturas. Sin embargo, puede ocurrir que la transposición se detenga a indagar aspectos que la lectura social no registró. Puede ser, entonces, que la transposición haga una lectura de ruptura con respecto al metadiscurso establecido.

El problema de la transposición se incluye en el fenómeno más abarcativo de la intertextualidad. Según Segre (1985) a través de la intertextualidad se entrevén las líneas de filiación cultural al término de las cuales el texto se sitúa. El texto sale de su aislamiento de mensaje y se presenta como parte de un discurso desarrollado por medio de textos como en un diálogo. También, mediante la intertextualidad, la lengua de un texto asume en parte como componente propio la lengua de un texto precedente. Lo mismo ocurre con el código semántico y los diversos subcódigos de la literariedad.

Lo propio de la intertextualidad, dice Jenny (1976, p. 266), es introducir un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto. Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa: o bien seguir la lectura no viendo ahí más que un fragmento como cualquier otro, que forma parte de la sintagmática del texto, o bien retornar hacia el texto original operando una suerte de recordación intelectual donde la referencia intertextual aparece como un elemento paradigmático 'desplazado' y salido de una sintagmática olvidada.

Este concepto de intertextualidad, introducido por Kristeva inspirada en Bajtín y ampliamente desarrollado por Genette, consiste en el análisis de la copresencia de textos o evocación de hipotextos y constituye una alternativa conceptual y metodológica para comprender los procesos y los efectos de una serie de procedimientos que tradicionalmente se habían englobado bajo el concepto de influencia. Se trata, en líneas generales, de la relación de copresencia entre dos o más textos o de la presencia efectiva de un texto en otro tal como lo ha enfocado Genette (1989). Para este autor la poética tiene como objeto la transtextualidad o sea, la trascendencia textual del texto, la cual se divide en intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e

hipertextualidad. La intertextualidad, la "relación de copresencia entre dos o más textos, (...) la presencia efectiva de un texto en otro", incluye la cita, el plagio y la alusión. La paratextualidad es la relación que el texto mantiene con el título, el subtítulo, los prefacios y prólogos, las advertencias y las notas al margen, es decir, el entorno del texto. La metatextualidad es la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo e, incluso, sin nombrarlo. Es, por excelencia, la relación crítica. La architextualidad constituye "el conjunto de categorías generales o transcendentales - tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc. - del que depende cada texto singular." Por último, la hipertextualidad es "toda relación que une un texto B (...hipertexto) a un texto anterior A (...hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario." El texto B no podría existir sin el texto A. Un ejemplo característico lo constituye el *Ulises* de Joyce que se relaciona con la *Odisea* de Homero. La transposición es, para Genette, un caso de transformación seria.

Cuadro 1

CUADRO GENERAL DE LAS PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES		RÉGIMEN		
		LÚDICO	SATÍRICO	SERIO
RELACIÓN	TRANSFORMACIÓN	PARODIA	TRAVESTISMO	TRANSPOSICIÓN
	IMITACIÓN	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA	IMITACIÓN SERIA

La transposición, en el campo del quehacer teatral, ha recibido el nombre de adaptación. Dubatti (1994) define la adaptación teatral como "la *versión teatral (dramática y/o escénica)* [A = texto de la adaptación] de **un texto previo (dramático o no) reconocible y declarado** [Ta = texto adaptado], versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de Ta para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad." Para Dubatti, una característica constitutiva de la adaptación teatral "el explícito reconocimiento de la primacía y la autoría del Ta en el nuevo texto de la A..." (DUBATTI, 1994, p. 37). Este rasgo de la adaptación teatral es propio de los medios institucionalizados ya que en la antigüedad era frecuente la omisión del referente de autoridad. Dubatti explicita cinco modalidades de explicitación de la autoría del texto adaptado.

Cuadro 2

1	Título y autor originales del texto adaptado encabezan la carátula del libro.	Ex.: "Memorial do convento de José Saramago. Adaptação de Filomena Oliveira e Miguel Real."
2	Se respeta el título original del texto adaptado pero se omite al autor, reemplazado por el autor de la adaptación seguido de un subtítulo aclaratorio.	Ex.: "La Bella y la Bestia de Ariel Buñano, adaptación libre sobre un cuento de Leprince de Beaumont."
3	Se crea un nuevo título y se agrega el nombre del autor de la adaptación con un subtítulo aclaratorio.	Ex.: "Salto al cielo, de Mauricio Kartum, inspirado en Las aves de Aristófanes."
4	La declaración de adaptación por parte del director se desplaza al final de la ficha técnica.	Ex.: "Batalla de negro y perros", de Bernard-Marie Koltés (...) Traducción, adaptación y dirección general: Jorge Hacker."
5	Se crea un nuevo título para la adaptación que alude al texto adaptado y se reúne en subtítulo al autor de la adaptación y del texto fuente.	Ex.: "Sandokán (una de piratas). Versión libre de Héctor Presa sobre la novela de E. Salgari."

"La doble naturaleza autoral de la adaptación, dice Dubatti, implica que su carácter de 'novedad' resulte paradójico: A es otro texto pero, a la vez, es Ta modificado. A simultáneamente tiene y no tiene autonomía como texto nuevo e independiente: tiene lo que podríamos definir como autonomía relativa o condicionada por su dependencia de Ta." (DUBATTI, 1994, p. 40). Dubatti también distingue dos tipos de adaptaciones, genérica y poética. El primer tipo de adaptación tiene como texto fuente una obra perteneciente a un género no teatral, ya sea una novela, una poesía o un conjunto de cuentos, por ejemplo. La adaptación de *Memorial do convento* es buen ejemplo de esto. El segundo tipo de adaptación se produce a partir de un texto teatral pero al adaptarlo se produce un cambio de poética. Ejemplo de este último lo constituye la versión de *Hamlet* hecha por Leandro Fernández de Moratín.

Texto novelístico y metaficción historiográfica⁷

En repetidas oportunidades, José Saramago expresó sus ideas respecto de la historia. En el universo mediático en que habitamos, artículos periodísticos y reportajes juegan un papel preponderante en la imposición de un referente autoral de sentido. Falacia intencional o no, ronda cierta prescripción de lectura sobre sus novelas históricas que procura rescatar un proyecto alternativo y utópico de corrección o revisión de la

historia. Lector privilegiado de sí mismo, Saramago evidencia en sus textos declarativos una visión profunda y muy crítica sobre cuestiones historiográficas.⁸

La metaficción de la novela histórica, en sus concreciones contemporáneas, está directamente relacionada con la inestabilidad del discurso historiográfico por los diversos cuestionamientos a los que se ha visto sometido.⁹ El efecto distanciador, en el caso de la novela histórica, sirve, entonces, para avisar al lector sobre el carácter retórico del lenguaje de la historia. El procedimiento establece una filiación con una serie de novelas históricas contemporáneas en el marco de un conjunto de rasgos más abarcadores llamado posmodernismo literario y a su vez sintomatiza los planteos sobre el discurso de la historia. *Memorial do convento* se corresponde, por eso, con lo que Hutcheon (1988) llamó "metaficción historiográfica". Dentro de esta categoría, Hutcheon incluye textos que usan técnicas como la manipulación de la perspectiva de una narración, la autoconciencia, la incorporación de figuras históricas actuales y textos que desafían la ilusión de la identidad subjetiva unificada y coherente y el juego entre arte y realidad, ficción e historia. Cabe recalcar que Hutcheon argumenta que esta forma de metaficción historiográfica postmodernista ataca a la sociedad desde dentro; sin tratar de escapar a su propia realidad o crear una sociedad totalmente nueva a través del texto.

Este tipo de narrativa se basa en la metaficción en tanto procedimiento. A menudo se suele entender por metaficción los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. Conviene aclarar qué puede entenderse por metaficción. Es una forma específica de la metatextualidad, es decir, la serie de condiciones que constituyen la lectura y la producción de un texto en el contexto de una cultura o período histórico determinado. Es sólo un recurso, no un género. Explicita, incorporándolos a la narrativa, ciertas reglas, generalmente ya interiorizadas por el lector, con el objetivo de llamar la atención de éste sobre la naturaleza discursiva y ficcional del relato y contribuir a modificar su horizonte de expectativas.¹⁰ Pero, además, la metaficción pone en

⁸ "La historia, ha dicho Saramago, es una de mis preocupaciones, tal vez la principal. A veces me pregunto si no soy un historiador que no llegó a serlo. La historia se me presenta como algo inacabado, algo que dice apenas una parte de lo que ocurrió, y esa sensación de cosa incompleta me ha llevado a decir que quiero 'corregir la historia'. Tal vez eso no sea exacto, pero sí quiero rescatar algo de lo quedó afuera. A mí me preocupa mucho el punto de vista, dónde está uno cuando mira algo, y la historia oficial que nos enseñan no es más que una selección de hechos organizados coherentemente aunque nos la presentan como una fatalidad, como algo que ocurrió porque no podría haber ocurrido otra cosa. Esa historia deja mucho afuera. A la hora de escribir una novela, yo tengo esa necesidad, a veces obsesiva, de buscar lo que no ha sido dicho y a veces lo que no ha sido dicho va en contra o ilumina de otro modo lo que sí se dijo." (SARAMAGO, 1995)

⁹ Ver: Barthes, R. *El discurso de la historia*, 1972; White, H. *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*, 1987; *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, 1992. Certeau, M. *La escritura de la historia*, 1993. Steimberg de Kaplán, O. "Historia y ficción en el discurso literario de la postmodernidad"; Steimberg de Kaplán, O. et al. *Transformaciones de una cultura: literatura latinoamericana y postmodernidad*, 1996. p. 161-81.

¹⁰ El concepto de horizonte de expectativas lo tomamos de Jauss *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.

⁷ Retomamos algunos conceptos ya expresados en nuestro trabajo "Metaficción e imaginario social de la novela histórica en 'Memorial do convento' de José Saramago" (PASERO, 2000).

evidencia que la novela histórica es subsidiaria del discurso histórico. En este sentido, las “metaficciones historiográficas” en términos de Hutcheon son novelas históricas que utilizan el recurso de la metaficción porque son productos nuevos como consecuencia de los cambios en el sistema del género novela histórica. Este sufre esas modificaciones porque su discurso referencial, la historiografía, atraviesa un período de inestabilidad. Es evidente que las novelas históricas posmodernas utilizan el recurso de la metaficción de forma predominante.

Una caracterización más ajustada, en términos genéricos, de las características de las novelas históricas contemporáneas la hace Menton (1993). Él habla de “nueva novela histórica” para referirse a las narrativas que presentan las siguientes particularidades:

1. La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges y aplicables a todos los períodos del pasado, del presente y del futuro. (...) las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, el carácter imprevisible de ésta, o sea que los sucesos más inesperados y más asombrosos pueden ocurrir. 2. La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott -aprobada por Lukács- de protagonistas ficticios. (...) 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. (...) 5. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia. De acuerdo con la idea borgeana de que la realidad y la verdad histórica son incognoscibles, varias de las nuevas novelas históricas proyectan visiones dialógicas al estilo de Dostoievski (tal como lo interpreta Bajtín), es decir, que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo. (MENTON, 1993, p. 42-3)

Al abordar un momento clave del pasado portugués, *Memorial do convento* participa del imaginario social constitutivo de la novela histórica, atravesado por el “deseo, dice Jitrik, de reconocerse en un proceso cuya racionalidad no es clara... persigue una definición de identidad que, a causa de ciertos acontecimientos políticos, estaba fuertemente cuestionada”. (JITRIK, 1995, p. 17). *Memorial do convento* formula una pregunta sobre el presente que motiva la indagación en el pasado. Pero la pregunta por el presente, por un presente específico, en este caso, la percepción que de la historia puede tener la conciencia contemporánea, genera un tipo particular de novela histórica que, como lo explica Hutcheon (1988), desmonta por procedimientos paródicos y metaficcionales el discurso recibido de la historia. Si la novela histórica tradicional encarnó la verdad de la historia como reunión orgánica y racional del pasado, como un acontecimiento emergente en el siglo XVIII, la nueva novela histórica

da cuenta de un contexto cuestionador e inestable. Por ello, la metaficción (o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación) remite a un cierto tipo de imaginario social característico de la posmodernidad.¹¹ Ese imaginario recurre a la novela histórica para plasmar ansiedades y conflictos propios del fin de siglo tras la crisis de la creencia, generalizada y optimista, de que el mundo podía ser transformado radical y rápidamente mediante líneas y consignas revolucionarias. Ante el desazón y el desconcierto, la novela histórica ofrece la posibilidad de bucear en las raíces del fracaso así como torcer, utópicamente, retrospectivamente, el curso de los acontecimientos al descubrir nuevas relaciones hasta ese momento ocultas o desfiguradas. Además, en la novela histórica posmoderna se percibe también y fundamentalmente, el deseo de una teoría de la historia, muchas veces ausente o problemática.¹² Es paradójico pensar que en un contexto en el cual más se pone en duda la validez del discurso de la historia más profunda es la conciencia del pasado colectivo y más indispensables resultan las raíces y la tradición en términos completamente diferentes a los románticos. Esta diferencia entre la posmodernidad y el romanticismo es crucial y puede apreciarse si tenemos en cuenta, en el ámbito portugués, la producción y el ideario de Herculano. La subordinación de la ficción histórica al discurso de la historia es plena y total en el romanticismo. La novela histórica posmoderna, en cambio, pone la cosas en términos más complejos y relativos: rechaza el discurso historiográfico tradicional y procura rescatar aspectos de la historia olvidados o silenciados.

La lectura del texto crítico

El discurso crítico establecido para *Memorial do Convento* subraya una lectura utopista de la novela. Por ejemplo, la crítica ha puesto de manifiesto la construcción de opuestos: historia/ficción, historia oficial/historia marginal, opresión/libertad, realidad/utopía. Silva (1989) dice que *Memorial do convento* es una novela sobre la represión de la utopía y que a la vez rescata un espacio para el sueño y la imaginación voluntarista: “há um resgate evidente do espaço do sonho, da quimera que projecta o homem para além, que lhe permite transcender.” (SILVA, 1989, p. 96). Para Oliveira Filho (1993), *Memorial do convento* tiene como particularidad presentar dialogismo intenso y constituir una síntesis de contrarios. El crítico relaciona *Memorial do convento* tanto con la narrativa del siglo XX como con la de los siglos XVII y XVIII. El pasado y el

¹¹ Sobre posmodernidad consideramos: Casullo, N. (Comp.). *El debate modernidad-posmodernidad*, 1989; Habermas, J. *La posmodernidad*, 1985; Lyotard, J. F. *La condición postmoderna*, 1984; Picó, J. (Comp.). *Modernidad y posmodernidad*, 1988. Para el concepto de imaginario social: Baczkó, B. *Los imaginarios sociales*, 1991.

¹² Dice Hutcheon (1989, p. 57): “Among the consequences of the postmodern desire to denaturalize history is a new self-consciousness about the distinction between the brute events of the past and historical facts we conduct out of them.”

Cuadro 3

ELEMENTOS DE ANÁLISIS			
ELEMENTOS ORIGINALES	TEORÍA DEL NARRADOR	PERSONAJES MARAVILLOSOS Y TRÁGICOS	TEORÍA DE LO SAGRADO
<p>"... estamos crentes, este não é um romance marxista fundado numa vulgarata materialista em que oprimidos e oprimidos conflituam numa lógica de morte (...) porém, se quisermos desenhar um paralelismo entre os personagens deste romance (...) constataremos então que a luta de classes como motor da História está aí indubitavelmente presente..." (p. 16)</p> <p>"Non entanto, englobando este conflito social e económico evidente na textura da narrativa, existe um <i>quid</i>, um <i>para além</i>, que a liberta das correias redutoras de um marxismo visto apressadamente. (...) E o que em <i>Memorial do Convento</i> é, face à actual ficção portuguesa, vincadamente original reside na ligação unitiva entre os seguintes factores:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. A assunção de uma especial consciência da história de Portugal como suporte da narração (o narrador); 2. O estilo original do narrador; 3. A galeria de personagens trágicas e maravilhosas; 4. Um conjunto de quase-símbolos que envolvem o texto numa evidente força mítica; 5. A sua concepção do sagrado." (p. 17) 	<ul style="list-style-type: none"> • sujeito narrador desempenha as seguintes funções: descreve, desmonta, sentença, dialoga, profetiza, se apaga, manipula, ironiza, assume a tragédia, domina um total conhecimento da História e se autolimita • narrador é uma voz popular que emerge do fundo da História • Voz do povo repercutindo em forma de eco original sobre o discurso histórico: a pessoa do narrador deste romance é a própria História ou, melhor dito, as representações imagéticas que a consciência histórica vai tendo do seu próprio desenrolar-se... • Um leve tom jocoso-parodístico atravessa uma história trágico-maravilhosa... • Carácter de oralidade conferido ao narrador 	<ul style="list-style-type: none"> ● Blimunda de Jesus ● Baltasar Mateus ● P. Bartolomeu de Gusmão <p>"Ora, são justamente estes os três personagens que compõem o quadro harmónico do maravilhoso (no sentido de ultrapassarem totalmente os limites circunscritos à realidade histórica narrada) em <i>Memorial do Convento</i>:</p> <p>-BLIMUNDA, porque sendo mulher, é <i>mais</i> do que uma mulher, devido aos seus poderes mentais que testemunham a existência de um 'outro saber', que herdou da mãe; no entanto, sendo <i>mais</i>, é também <i>igual</i> às outras mulheres na vida diária que leva;</p> <p>-BALTASAR, porque sendo homem, é <i>menos</i> do que homem devido à sua deficiência, tornando-se no entanto <i>mais</i> do que homem ao construir a Passarola e ao nela voar; é este <i>mais</i> que o condenará à morte;</p> <p>-P. BARTOLOMEU DE GUSMÃO é <i>mais</i> do que um frade, <i>mais</i> do que um doutor em leis, <i>mais</i> do que um orador da corte, é um homem de sonhos visionários, proféticos, que constrói o futuro em forma de estradas no céu e Passarolas nelas voando. É um homem habitado pela nova mentalidade científica da Idade Moderna. Será igualmente este <i>mais</i> que o condenará à loucura e à morte." (p. 51-2)</p>	<p>Símbolos-fuerza:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Siete ● Sol/Luna ● Montaña <p>"<i>Memorial do Convento</i> não é um livro de um ateu nem de um agnóstico. De um ponto de vista religioso, é um romance em que o narrador proposadamente deixa perpassar uma teoria positiva do sagrado enquanto força ou poder natural emergente no homem através de causas desconhecidas."</p> <p>"Assim, encontramos em <i>Memorial do Convento</i> uma teoria do sagrado desdobrada em duas vertentes bem nítidas:</p> <ol style="list-style-type: none"> a. Severa crítica do sagrado enquanto <i>religião institucionalizada</i> como forma alienante de domínio social - é a visão positiva e marxista da religião; b. Evidenciação positiva do sagrado como <i>força natural, como poder telúrico</i>, que se manifesta através de capacidades estranhas ao ritmo biológico comum e concentradas na personalidade de poucos homens. <p>"O primeiro modo de apresentação do sagrado apresenta-se como uma desvirtuação dos primitivos impulsos religiosos cristãos e como um casamento entre o poder do Estado e o poder manipulatório das forças do sagrado. Porque a verdadeira origem do sagrado tem a sua sede no corpo do homem, a religião institucionalizada assume como função vital reprimir ou recalcar os instintos animais em nós existentes, sublimando-os e mascarando-os de virtudes confesas. Assim, as duas características históricas principais da representação do sagrado enquanto religião institucionalizada são tanto o <i>domínio repressivo dos instintos do corpo individual</i> como o <i>domínio repressivo do corpo social global</i>." (p. 76-7)</p>

presente se interpenetran. Oliveira Filho dice que la "passarola" ejemplifica lo carnavalesco porque es mezcla de tradición y modernidad. Además, destaca que Saramago se aparta en esta novela del neorrealismo para acercarse a Brecht y, sobre todo, a la narrativa latinoamericana. Souza (1994) subraya que *Memorial do convento* instaura otra historia opuesta a la oficial, un contradiscurso que se manifiesta en pluralidad de voces. Lo mismo destaca Ornellas (1996) quien ve en *Memorial do convento* una estructura binaria de oposición entre historia oficial y discurso marginal y que al volverse sobre el siglo XVIII intenta demostrar que éste, en lo que a hegemonías respecta, no es diferente del presente. La contrucción de la "passarola" representa al sueño y la utopía la cual sostenida por las voluntades humanas encarna la resistencia y la contestación contra el discurso hegemónico. Sin embargo, otra lectura posible, la ensayada por Real (1996) en su estudio crítico y en el texto dramático, explora la tensión dialéctica entre posibilidad y voluntad, cuestión anclada en un punto de vista realista en la evaluación de los procesos históricos.

Real (1996) enumera los principales aspectos del texto novelístico que analiza en su estudio. Los dos primeros puntos son los que guardan mayor interés para evaluar los resultados de la transposición. Dice: " 1. A assunção de uma especial consciência da história de Portugal como suporte da narração (o narrador); 2. O estilo original do narrador; 3. A galeria de personagens trágicas e maravilhosas; 4. Um conjunto de quase-símbolos que envolvem o texto numa evidente força mítica; 5. A sua concepção do sagrado." (REAL, 1996, p. 17). El primer problema entre texto novelístico y texto dramático fue el transponer el intenso y delicado juego de voces de la novela, inclusive el trabajo metalingüístico que caracteriza la prosa de Saramago. La complejidad de la voz narradora en el texto novelístico es analizada minuciosamente por Real en el texto crítico. Para él, "a pessoa do narrador deste romance é a própria História ou, melhor dito, as representações imagéticas que a consciência histórica vai tendo do seu próprio desenrolar-se." (REAL, 1996, p. 27). Esta observación se suma a otra, referida al estilo del texto novelístico, un "duplo aspecto estilístico que gostaríamos de evidenciar: um leve tom jocoso-parodístico atravessa uma história trágico-maravilhosa." (REAL, 1996, p. 37).

El estudio de Real (1996) traza, como ya apuntamos, cuatro parámetros de análisis para *Memorial do convento*: la detección de elementos originales, la teoría del narrador, la galería de personajes maravillosos y trágicos y la teoría de lo sagrado.

El texto teatral: polifonía y resolución escénica

Como es sabido, Greimas elaboró una teoría completa de las estructuras narrativas. La teoría fue propuesta y modificada por su autor en varias etapas.¹³ Lo que le había interesado a Greimas, como ya le había interesado a Propp en 1928 y a Souriau en 1950, es la sintaxis que puede generar todas las posibles narraciones. En el análisis de Greimas & Courtès (1982) las categorías del nivel profundo son los actantes y las relaciones lógicas son las funciones. El modelo de Greimas se construye como una analogía sintáctica entre el texto y la frase. Un actante es como un “tipo” que en sus diferentes manifestaciones en una fábula tiene la misma función. Los actantes se manifiestan como fuerzas en un texto y no deben ser entendidos como equivalentes a caracteres concretos de una historia o a personajes. Greimas distingue entre actante y actor. Los primeros son entidades generales, no antropomórficas y no figurativas. Sólo tienen una existencia lógica en la acción. A un nivel más superficial operan los actores, entidades individuales y figurativas. Entre actante y actor Greimas establece un nivel de enlace, intermedio, el rol, entidades figurativas pero generales (el fanfarrón, el tacaño, etc.). Un actante puede ser abstracción (Dios, Libertad), o un colectivo (el coro en tragedia antigua, un grupo de figuras que cumplen las mismas tareas, como soldados de algún ejército), o puede ser representado por un único actor a lo largo de la narración. Pero también un actor puede simultáneamente o consecutivamente asumir funciones actanciales diferentes. Inclusive, un actante no tiene que necesariamente manifestarse como actor. Simplemente puede ser una noción abstracta general que se presenta en el nivel ideológico de la obra. Greimas distingue tres pares de actantes. En líneas generales, el sujeto es la función que hace avanzar la acción en procura del objeto deseado. El destinador es el que otorga el impulso, el motivo o la orden. El destinatario es el que recibe el beneficio de la misión asignada al sujeto. Ayudantes u oponentes facilitan o impiden la comunicación y la consecución del objeto.

Cuadro 4

SUJETO	EJE DEL DESEO	OBJETO
DESTINADOR	EJE DE LA COMUNICACIÓN	DESTINATARIO
AYUDANTE	EJE DE LA PARTICIPACIÓN	OPONENTE

¹³ Ver: Greimas, A. J. *Sémantique structurale*, 1966; Chabrol, C. *Sémiotique narrative et textuelle*, 1974; Greimas, A. J. *Du sens*, 1970; Frédéric, N. *Entretien sur les structures élémentaires de signification*, 1976. Sobre el método de Greimas, ver: Courtès, J. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva*, 1980 e Latella, G. *Metodología y teoría semiótica*, 1985.

El carácter abstracto y colectivo de los actantes se ve claramente en un ejemplo dado por Greimas que ilustra en términos de actantes la historia del Santo Grial. En este relato los Caballeros de la Mesa Redonda son los sujetos y el objeto es el Grial. El destinador es Dios y el destinatario es la Humanidad. Los ayudantes son Santos y Ángeles y, finalmente, el Diablo y sus acólitos constituyen los oponentes. El destinador y el destinatario pueden ser (y a menudo lo son) nociones abstractas. Estas funciones expresan la motivación del sujeto para realizar una acción. Además, el eje destinador-destinatario determina la ideología del sujeto. Greimas presenta como ejemplos dos modelos filosóficos, el idealista y el materialista. Uno es el modelo clásico en el que el sujeto es la filosofía, el objeto, el mundo, el destinador, la historia, el destinatario, la humanidad, el ayudante, el espíritu, el oponente, la materia. El otro modelo es el marxista en el cual el sujeto es la humanidad, el objeto, la sociedad sin clases, el destinador, la historia, el destinatario, la humanidad, el oponente, la burguesía, el ayudante, la clase obrera.

Como apuntamos más arriba, Greimas introduce dos nociones que marcan el pasaje de la estructura profunda (acción) a la estructura superficial (intriga).¹⁴ Esos conceptos son rol y actor. La conceptualización se basa en que un actante puede ser representado por muchos actores a la vez que un actor puede asumir varias funciones actanciales. La noción de actor se acerca de alguna manera a la de personaje. No obstante, Greimas establece una jerarquía entre actante, actor, rol y personaje. La diferencia puede apreciarse si se imagina una historia en la cual varios jóvenes aspiran a la mano de la princesa. Cada uno tiene caracteres concretos pero todos una función común. Ellos son uno y el mismo actor aunque no cumplan funciones actanciales iguales. El actante sujeto será aquel que acceda a la mano de la princesa. El resto cumplirá la función de oponente. Otro ejemplo: en *El Misántropo* de Molière los marqueses que rodean a Célimène son un solo actor (tienen la función de cortejar) y al mismo tiempo actante oponente (el sujeto es Alceste). En *Les Fourberies de Scapin*, también de Molière, Scapin tiene funciones actanciales diferentes según los ángulos diferentes de análisis y las sucesión de esta obra. Sin embargo, siempre es el mismo actor, el pícaro. Mientras el actante es un elemento abstracto de la estructura profunda, los actores son elementos abstractos pero de carácter semántico. En el nivel sintáctico el actor posee un papel actancial, es decir, una función en la estructura de fuerzas que actúan en la narrativa. En el nivel semántico el actor posee un rol. La función actancial y el rol convergen en el actor y hacen posible sus transformaciones (GREIMAS, 1971).

El modelo actancial de Greimas fue adaptado por Ubersfeld (1989) para el análisis del teatro. Su estudio brinda los elementos generales aplicables al análisis de

¹⁴ “... nosotros utilizamos esta dicotomía [estructura profunda - estructura superficial], sobre todo para establecer una distinción entre dos niveles de profundidad, de las estructuras semióticas (a las que les damos la forma de gramática): entre la gramática fundamental (profunda) y la gramática narrativa en sentido estricto (superficial), una de naturaleza lógico-semántica y la otra de naturaleza antropomórfica.” (GREIMAS y COURTÉS, 1982, p. 162)

cualquier texto dramático al nivel de su estructura profunda. Por estructura profunda se entiende aquello que contiene o soporta el significado del texto y que es equivalente a acción en tanto encadenamiento lógico y temporal de las secuencias. Se opone a intriga o estructura superficial aunque sea preciso apelar en algunos aspectos a esta última para esquematizar el desarrollo de la acción. La utilidad del modelo actancial es que posibilita comprender cómo se genera la acción en la dinámica progresiva que va de una secuencia a otra. El plano de la estructura profunda, siguiendo a Toro (1989), puede segmentarse en secuencias. Para Toro la secuencia "...es un tramo de acción que tiene un desarrollo lineal completo en sí mismo (coherente)." (TORO, 1989, p. 177) Toro distingue tres niveles de amplitud, la super-secuencia, la macro-secuencia y la micro-secuencia. La micro-secuencia corresponde a la escena, la macro-secuencia al acto y la super-secuencia a toda la obra.

El texto dramático de *Memorial do convento* se compone de cuarenta escenas las cuales podrían agruparse en tres actos, correspondiendo cada uno a una macro-secuencia. Obviamos aquí un análisis microsecuencial al nivel de la estructura profunda para concentrarnos en las tres macro-secuencias que aislamos. Allí podemos advertir que cada macro-secuencia establece un paralelo entre el poder, representado por el Rey D. João V y el saber representado por el Padre Bartolomeu y el amor de Blimunda y Baltasar. La síntesis global de la super-secuencia destacar tres esquemas actanciales, uno para el Rey, otro para el Padre Bartolomeu y el último para Blimunda y Baltasar como sujetos, respectivamente.

Cuadro 5

Macrosecuencias	Esquemas actanciales	
1 (Cenas 1 a 5)	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Coroa / Poder ● D2: Poder/Coroa ● S: Rei ● O: Filho ● Aj: Bispo - Frade - Mafra ● Op: Rainha 	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Amor ● D2: Ela ● S: Blimunda ● O: Baltasar Sete-Sóis ● Aj: Mãe de Blimunda - Padre Bartolomeu ● Op: Ø
2 (Cenas 6 a 26)	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Desejo de saber ● D2: Ciência ● S: Padre Bartolomeu ● O: Passarola / Voar ● Aj: Baltasar - Blimunda - Rei ● Op: Inquisição 	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Amor ● D2: Ele ● S: Baltasar Sete-Sóis ● O: Blimunda ● Aj: Padre Baltolomeu ● Op: Inquisição
3 (Cenas 27 a 40)	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Desejo de poder ● D2: Coroa ● S: Rei ● O: Mafra ● Aj: Frades - Inquisição ● Op: Ø 	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Amor ● D2: Ela ● S: Blimunda ● O: Baltasar Sete-Sóis ● Aj: Ø ● Op: Inquisição

SUPERSECUENCIA		
<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Desejo de poder ● D2: Coroa ● S: Rei ● O: Filho - Mafra ● Aj: Frades - Inquisição ● Op: Ø 	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Desejo de saber ● D2: Ciência ● S: Padre Bartolomeu ● O: Passarola ● Aj: Rei . Blimunda - Baltasar ● Op: Inquisição 	<ul style="list-style-type: none"> ● D1: Amor ● D2: Eles ● S: Blimunda - Baltasar ● O: União ● Aj: Ø ● Op: Inquisição

La observación estilística que hace Real sobre el texto novelístico ("*um leve tom jocoso-parodístico atravessa uma história trágico-maravilhosa.*") recuerda la oposición bajtiniana entre poesía y teatro por un lado, como géneros monológicos y la novela como género polifónico. Es una cuestión que debería revisarse detenidamente. Bajtín (1982) admite, sin embargo, formas teatrales no monológicas como los misterios medievales o el teatro de Shakespeare así como el drama social realista. Como se recordará, Bajtín (1982) ha denominado relato polifónico o dialógico a un tipo de narrativa cuyo antecedente es el diálogo socrático y se ha prolongado en la sátira menipea, el carnaval medieval o la novela de Dostoiévski. En el narrador de *Memorial do convento* de José Saramago puede también verificarse esta línea identificada por Bajtín. En ese texto en el narrador coexisten varias voces, independientes y libres que poseen un punto de vista específico. En el seno de la voz narradora voces heterogéneas alternan y confrontan sin una unidad total que unifique el conjunto. Esta particularidad de la narrativa de Saramago es advertida por Real y Oliveira. En la composición de los diálogos se advierte un aprovechamiento en términos de lenguaje teatral y de diálogo para la escena de la propia conformación discursiva de *Memorial do convento*. De esta manera se recupera la heteroglosia en su compleja semiótica teatral. Esta recuperación se advierte en los contrapuntos paródicos entre las escenas del poder y las que representan a los personajes populares como puede advertirse entre las escenas 1 y 4 y las escenas 29 y 30. A modo de ejemplo transcribimos comparativamente la primera macro-secuencia que surge de los cinco primeros capítulos del texto novelístico. En el siguiente cuadro puede apreciarse de qué manera la adaptación transpuso los signos narrativos a signos dramáticos. La pluralidad de voces sociales incluidas en la voz del narrador da lugar a la representación en actores sociales típicos colectivos y populares o a su resolución en didascalías. La gran riqueza crítica de la instancia narradora, no obstante, se diluye, a veces, en la transposición escénica producto de un desajuste estético. La ironía, la carga ideológica y el diálogo que la instancia narradora porta en su palabra podría haberse resuelto asumiendo una poética más próxima al teatro del distanciamiento tal como lo ha concebido Bertold Brecht (Apud GRAY, 1978; TORO, 1987). En este sentido, el parlamento del Rey: "Prometo pela minha palavra real ..." es comentado en el texto novelístico por una palabra que toma distancia de los acontecimientos y del gesto de la misma manera que la figura del narrador analiza lo visto en escena en el teatro brechtiano:

“... e ninguém ali sabia quem iria ser posto à prova, se o mesmo Deus, se a virtude de frei Antônio, se a potência do rei, ou, finalmente, a fertilidade dificultosa da rainha.”(SARAMAGO, 1982, p. 14).

Cuadro 6

Capítulos	TEXTO NOVELÍSTICO	TEXTO DRAMÁTICO	Escenas
1	"D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não empenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca, insinuação muito resguardada de orelhas e bocas deladoras e que só entre íntimos se confia. Que caiba a culpa ao rei, nem pensar, primeiro porque a esterilidade não é mal dos homens, das mulheres sim, por isso são repudiadas tantas vezes, e segundo, material prova, se necessária ela fosse, porque abundam no reino bastardos da real semente e ainda agora a procriação vai na praça. Além disso, quem se extenua a implorar ao céu um filho não é o rei, mas a rainha, e também por duas razões. A primeira razão é que um rei, e ainda mais se de Portugal for, não pede o que unicamente está em seu poder dar, a segunda razão porque sendo a mulher, naturalmente, vaso de receber, há-de ser naturalmente suplicante, tanto em novenas organizadas como em orações ocasionais. Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canônica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem a paciência e humildade da rainha que, a mais das preces, se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que se não perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um homem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isto nem aquilo fiseram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande." (SARAMAGO, 1982, p. 11-2)	Corredor de acesso à câmara real Conversa de camareiros (CAMAREIRO DO REI E CAMAREIRA DA RAINHA) CAMAREIRO - El-rei D. João irá esta noite ao quarto de sua alteza a rainha Dona Maria Ana Josefa. CAMAREIRA - A ver se é desta! Eu já me custa a acreditar. Já lá vão dois anos que a rainha austriaca chegou para dar infantes à coroa e até hoje não empenhou. CAMAREIRO - (SEGREDANDO) Já se ouve dizer que, se calhar, sua alteza a rainha tem a madre seca. Sim, porque a culpa não pode caber ao rei. CAMAREIRA - Ora essa, porquê? Não se sabe. Só Deus sabe. CAMAREIRO - Ora, porque a esterilidade não é mal dos homens, e muito menos d'el-rei. Basta pensar nos muitos bastardos da real semente que por aí há. Além disso, quem se extenua a implorar ao céu um filho não é o rei, mas a rainha. Um rei de Portugal não pede o que está em seu poder dar. CAMAREIRA - Será. Mas duas vezes, todas as santas semanas cumpre el-rei os seus deveres reais e conjugais. E reza a rainha, paciente e humilde ao recebê-lo. E a barriga não há meio de lhe inchar! CAMAREIRO - Tenhamos nós paciência. Deus acabará por nos ouvir. Havemos de ter herdeiro.	1
		(...)	2
		(...)	3
5	(...)	(...)	4
2	(...)	(...)	
5	"Deitaram-se. Blimunda era virgem. Que idade tens, perguntou Baltasar, e Blimunda respondeu, Dezanove anos, mas já então se tornara muito mais velha. Correu algum sangue sobre a esteira. Com as pontas dos dedos médio e indicador humedecidos nele, Blimunda persignou-se e fez uma cruz no peito de Baltasar, sobre o coração. Estavam ambos nus. Numa rua perto ouviram vozes de desafio, bater espadas, correrias. Depois o silêncio. Não correu mais sangue." "Quando, de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos aquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse. Nunca te olharei por dentro." (SARAMAGO, 1982, p. 57)	(...) (DEITAM-SE NA ESTEIRA. BALTASAR DESVIRGINA BLIMUNDA.) BALTASAR - Que idade tens? BLIMUNDA - Dezanove anos. (COM AS PONTAS DOS DEDOS MÉDIO E INDICADOR HUMEDECIDOS NO SANGUE QUE FICARA SOBRE A ESTEIRA. BLIMUNDA PERSIGNA-SE E FAZ UMA CRUZ NO PEITO DE BALTASAR. SOBRE O CORAÇÃO. ESTÃO AMBOS NUS. DEITAM-SE E ADORMECEM.) (DE MANHÃ BALTASAR ACORDA E VÊ BLIMUNDA DEITADA AO SEU LADO A COMER PÃO. DE OLHOS FECHADOS. SÓ OS ABRE DEPOIS DE TER ACABADO DE COMER.) BLIMUNDA - Nunca te olharei por dentro.	5

Un segundo problema que enfrentó la transposición, relacionado estrechamente con el tema de la heteroglosia, fue la asunción de la especial conciencia de la historia de Portugal que actúa como soporte del texto novelístico, es decir, el pasaje de la novela histórica al teatro histórico. La preocupación de Saramago por la historia, no sólo en términos interpretativos sino francamente historiográficos, puede advertirse en su novela *História do cerco de Lisboa* en donde “teoriza”, en términos metodológicos, un discurso plasmado previamente en *Memorial do Convento*. Allí se revalora el papel de las ideas y de los pequeños contextos y se procura captar las contradicciones donde operan los cambios, en los intersticios de los sistemas normativos. Es evidente que en *Memorial do Convento* ya la crítica no se encamina sólo hacia el poder capitalista sino también a los fundamentos de todo poder. Esta transformación de perspectiva, más volcada, digamos, a cuestiones superestructurales que económicas, más culturales e ideológicas que planteadas en términos de clase, repercute en el lenguaje literario. El contexto social elegido por la narración aparece mejor “leído” a partir de un hecho aparentemente anómalo o insignificante y este acontecimiento cobra significado cuando las contradicciones ocultas del sistema se revelan. La “passarola” representa la inmadurez de un proyecto de cambio en Portugal, tanto en su época como en el presente. La elección de esta época, como escenario de la novela, está íntimamente relacionada con su forma y con el imaginario social que la sustenta. La metaficción es un recurso relacionado con la inestabilidad del lenguaje histórico. La metaficción tendría, entonces, una doble función: dramatizaría la inestabilidad del discurso de la historia y aludiría al Barroco postrero como antesala de una racionalidad moderna hoy percibida como agotada. *Memorial do Convento* es una narrativa radical en su crítica a los fundamentos del hombre occidental y a la civilización portuguesa. En la reconstrucción del imaginario que da pie a *Memorial do Convento* se entrecruzan sutiles líneas discursivas que ponen de manifiesto un cuestionamiento profundo del universo ideológico de textos anteriores del autor. La reconstrucción barroca de *Memorial do Convento* constituye un rasgo de filiación posmoderna que busca en el período previo a la constitución del racionalismo dieciochesco problemas y funciones que se asemejan al mundo contemporáneo. En este sentido, el Portugal de João V, Baltasar Sete-Sóis, Blimunda y el padre Bartolomeu nos habla del tiempo presente y por eso vale como reconstrucción histórica e indagación contemporánea. *Memorial do Convento* parece entonces afirmar, coherente con el modelo de la microhistoria, que un hecho aparentemente anómalo como la “passarola” o el origen y el destino ínfimo de los personajes, permiten comprobar la emergencia de las contradicciones del contexto social y su posibilidad de resolverlas: “*Não sabem, estes dois, ler nem escrever, e contudo dizem coisas assim, impossíveis em tal tempo e em tal lugar, se tudo tem a sua explicação, procuremos este, se agora a não encontrarmos, outro dia será.*” (SARAMAGO, 1982, p. 178). El final dramático subraya el valor humano, diríamos amoroso, del cambio social: “*BLIMUNDA AGARRA COM AMBAS AS MÃOS A VONTADE DE BALTASAR ...*”

Conclusiones

Con respecto al significado de la "passarola", que constituye el episodio central de toda la novela y de la versión teatral, éste reafirma, en parte, el determinismo de la historia, de las posibilidades del momento histórico a la vez que incorpora al análisis el papel de las ideas y el ambiente cultural, cuestiones un tanto descuidadas por el marxismo tradicional que inclusive no tomaba en cuenta un episodio anómalo como es el de la "passarola". De este modo, el episodio revela los intersticios del sistema, sus grietas y los caminos alternativos que éste deja abiertos como modo de analizar mejor sus contradicciones y procurar una transformación. No se trata de una exaltación de la utopía ni de los fueros de la imaginación (REAL, 1995, p. 15) Tanto el texto novelístico como el dramático recuperan por medio de la ficción, los blancos de la historia oficial y a la vez hace un análisis profundo de las estructuras de un momento clave de la historia portuguesa. La revisión histórica incluye a las clases subalternas. "De cara fechada, o padre avalia os esforços de Sete-Sóis, compreende que a sua grande invenção tem um ponto fraco, no espaço celeste não se pode fazer como na água, meter os remos ao ar quando falta o vento." (SARAMAGO, 1982, p. 199) Saramago afirma la cotendencia de la historia como estructura a la cual es imposible escapar. El vuelo de la "passarola" no es un gesto utópico, sino un proyecto simbólico sólo significativo anacrónicamente. Válido desde el punto de vista humano, como aspiración de liberación, pero condenado al fracaso desde el momento en que se plantea en términos mágicos. El texto dramático de *Memorial do Convento* resuelve el problema de la historia contraponiendo los espacios de la corte y de la vida del pueblo, la obra de Mafra real y concreta a través del trabajo de los obreros y la maqueta de Palacio sobre la cual el Rey planea la construcción (texto novelístico). El texto dramático transforma en espectáculo eminentemente visual las descripciones y relatos del texto novelístico en el cual se advierte la pluralidad de voces (V. escena 4). Uno de los ejes temáticos de *Memorial do Convento* aprovechado por la versión teatral, es el juego dialéctico entre voluntad y posibilidad. Esta línea de sentido se corresponde también el plano formal y permite analizar la versión dramática de Miguel Real y Filomena Oliveira como una creación que plantea, desde el punto de vista de la transposición, una tensión fértil entre posibilidad y voluntad de adaptación. El texto dramático de *Memorial do Convento* se planea como una mirada lúcida que tiene en cuenta el metalenguaje y la intertextualidad, sobre todo, la relación que el texto fuente ha tejido con el discurso social crítico. Se resuelve como una transposición que procura repetir en lenguaje escénico el relato fuente para que el espectador reconozca y evoque su lectura del texto novelístico. Sin embargo, toda la riqueza de la voz narrativa en varias ocasiones se pierde porque entre el texto novelístico y el texto dramático hay un desajuste estético en la medida que la adaptación debería haber adoptado una estética brechtiana. Posiblemente, el tiempo nos permita comparar otras versiones de *Memorial do Convento* con el fin de apreciar el camino de recepción que el tiempo y la cultura pueden deparar.

PASERO, C. A. Historical novel and critical discourse in the theatrical version of José Saramago's *Memorial do Convento*. *Itinerários*, Araraquara, n. 22, p.69-89, 2004.

- **ABSTRACT:** This article analyzes the theatrical version, prepared by Miguel Real and Filomena Oliveira, of *Memorial do Convento*. The dramatic text transforms the novelistic text into a show in which the plurality of voices is noticed. It is a new text that outlines, from the point of view of the transposition, a fertile tension between possibility and determination. The dramatic text considers the metalanguage and the intertextuality, and mainly, the relationship that the source text has woven with the social and critical discourse.
- **KEYWORDS:** Transposition; adaptation; intertextuality; critical discourse; theater semiotics; heteroglossia.

Referencias

- BACZKO, B. **Los imaginarios sociales**. Traducción de Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.
- BAJTIM, M. **Estética de la creación verbal**. México,DF: Siglo Veintiuno, 1982.
- BARTHES, R. El discurso de la historia. In: _____. **Estructuralismo y literatura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.
- BARTHES, R. **Ensayos críticos**. Barcelona: Seix Barral, 1977.
- BOBES, M. del C. **Estudios de semiología del teatro**. Valladolid: Aceña, 1988.
- CASULLO, N. (Comp.). **El debate modernidad-postmodernidad**. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.
- CERTEAU, M. de. **La escritura de la historia**. 2.ed. Traducción de J. López Moctezuma. México,DF: Universidad Iberoamericana, 1993.
- CHABROL, C. (Ed.). Les actantes, les acteurs et les figures. In: _____. **Semiotique narrative et textuelle**. Paris: Larousse, 1974.
- COURTÉS, J. **Introducción a la semiótica narrativa y disursiva**. Traducción de S. Vassalo. Buenos Aires: Hachette, 1980.
- DUBATTI, J. Hacia una definición de la adaptación teatral. **La Escalera**: Anuario de la Escuela Superior de Teatro, Buenos Aires, p.37-48, 1994.
- FRÉDÉRIC, N. (Ed.). **Entretien sur les structures élémentaires de signification**. Bruxelles: Complexes, 1976.
- GENETTE, G. **Palimpsestos**. Madrid: Taurus, 1989.

- GREIMAS, A J. **Semantique structurale**. Paris: Larousse, 1966.
- GREIMAS, A J. **Semântica estrutural**. Madrid: Gredos, 1971.
- GREIMAS, A J. **Du sens**. Paris: Larousse, 1974.
- GREIMÁS, A.J. ; COURTÉS, J. **Semiótica**: diccionario razonado de la teoría del language. Madrid: Gredos, 1982.
- GRAY, R. **Brecht dramaturgo**. Madrid: Ultramar, 1972.
- HABERMAS, J. Et al. **La postmodernidad**. Barcelona: Kayrós, 1985.
- HUTCHEON, L. **A poetics of postmodernism: history, theory, fiction**. New York: Routledge, 1988.
- HUTCHEON, L. **The politics of postmodernism**. London: Rutledge, 1989.
- JAUSS, H. R. **Experiencia estética y hermenéutica literaria**. Madrid: Taurus, 1986.
- JAVIER, F. **Notas para la historia científica de la puesta en escena**. Buenos Aires: Leviatán, 1984.
- JENNY, L. La stratégie de la fême. **Poétique**, Paris, n.27, p.266, 1976.
- JITRIK, N. **Historia e imaginación literaria**: las posibilidades de un género. Buenos Aires: Biblos, 1975.
- LATELLA, G. **Metodología y teoría semiótica**. Buenos Aires: Hachette, 1985.
- LYOTARD, J. F. **La condición postmoderna**. Madrid: Cátedra, 1984.
- MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992**. México,DF: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- OLIVEIRA FILHO, O de. **Carnaval no convento**: intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.
- ORNELLAS, J. N. Resistência, espaço e utopia em 'Memorial do convento' de José Saramago. **Discursos**, v.13, p.115-34, 1996.
- PASERO, C. A metaficción e imaginário social de la novela histórica em 'Memorial do convento' de José Saramago. In: _____ . et al. **Romance histórico**: recorrências e transformações. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p.161-78.
- PICÓ, J. (Comp.). **Modernidad y postmodernidad**. Madrid: Alianza, 1988.
- REAL, M. **A verdadeira apologia de Sócrates narrada por Platão**. Porto: Campo das Letras, 1989.
- REAL, M. **Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em 'Memorial do convento' de José Saramago**. Lisboa: Caminho, 1996.
- REAL, M. **A visão de Túndalo por Eça de Queiroz**. Lisboa; DIFEL, 2000.

- SARAMAGO, J. **Memorial do convento**. Lisboa: Caminho, 1982.
- SARAMAGO, J. Entrevista. **Clarín**, Buenos Aires, 26 jun. 1995.
- SEGRE, C. **Princípios de análises del teatro literário**. Barcelona: Critica, 1985.
- SILVA, T. C. C. da. **José Saramago entre a história e a ficção**: uma saga de portugueses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- SOUZA, L. S. de. O poder e o povo em 'Memorial do convento'. In: ENCONTRO DE PROFESSORES UNIVERSITARIOS BRASILEIROS DE LITERATURA PORTUGUESA, 14.,1994, Porto Alegre. **Atas...** Porto Alegre; PUCRS, 1994. p.5-24.
- STEINBERG, O. **Semiótica de los médios masivos**: el pasaje a los médios de los géneros populares. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- STEIMBERG DE KAPLÁN, O. Historia y ficción en el discurso literario de la postmodernidad. In: _____ . et al. **Tansformaciones de una cultura**: literature latinoamericana y postmodernidad. Tucumán: UNT, 1996. p.161-81.
- STEIMBERG DE KAPLÁN, O et al. **Transformaciones de una cultura**: literatura latinoamericans y postmodernidad. Tucumán: UNT, 1996.
- TORO, F. de. **Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo**. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- TORO, F. **Semiótica del teatro**: del texto a la puesta en escena. 2.ed. Buenos Aires: Galerna, 1989.
- UBERSFELD, A **Semiótica teatral**. Madrid: Cátedra, 1989.
- WHITE, H. **Metahistory**: the historical imagination in nineteenth-century Europe. Baltimore: John Hopkins, 1987.
- WHITE, H. **El contenido de la forma**: narrativa, discurso y representación histórica. Traducción de J. Vigil Rubio. Barcelona: Piados, 1992.

■ ■ ■