

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Julio Cezar Durigan

Vice-Reitora

Marilza Vieira Cunha Rudge

Pró-Reitora de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

Vice-Diretor da FCL

Cláudio Cesar de Paiva

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Alfredo Bosi

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Gabriela Kvacek Betella

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sandra Aparecida Ferreira

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

António Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.56	n.1	p.1-190	jan./jun. 2016.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Tânia Zambini
Diagramação: Eron Pedroso Januskeivictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

- Apresentação 7

- A lógica do delírio
Gomes, Álvaro Cardoso 13

- La influencia de Felisberto Hernández en los cuentos de Julio Cortázar
Claudia Macías 31

- Educación Humanística y Crisis del Siglo XX en Thomas Mann
Claudio César Calabrese e Ethel Junco de Calabrese 53

- De cuando la voz se destapa y los mudos hablan
Daiana Nascimento dos Santos 69

- The mythological plots about the creation of the world and human beings in the Erzyan Epic, *Masterava*
Elena Alexandrovna Sharonova, Olga Yurievna Osmukhina, Svetlana Petrovna Gudkova, Svetlana Anatolievna Dubrovskaya, Elena Alexandrovna Kazeeva e Tatiana Yurievna Hamlet..... 83

- Gregório de Matos: imagens poéticas no seiscentismo colonial brasileiro
Jack Brandão 103

- Is Rawls' liberal justice gendered?
Luís Cordeiro-Rodrigues 121

- La pampa asesinada en la ciudad. La muerte en el libro *Hijo del Salitre* de Volodia Teitelboim
Miguel Mansilla e Constanza Vélez 135

- El receptor como *voyeur*: implicancias políticas del pensamiento sobre las artes de Diderot
Nicolás Martín Olszevicki..... 151

- Mythologization of the concept of femininity in the russian philosophy and culture of the silver age
Svetlana Georgievna Gutova 167

ÍNDICE DE ASSUNTOS	185
<i>SUBJECT INDEX</i>	187
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	189

APRESENTAÇÃO

Como já ocorreu em edições anteriores, o presente número está totalmente centralizado na aceitação de submissões em caráter de fluxo contínuo, o que implica uma maior liberdade de temas e perspectivas de abordagem crítica. Isto reforça também o perfil cada vez mais internacional de nossa revista. De fato, neste número podemos contar com a contribuição de pesquisadores russos, coreanos, mexicanos, chilenos, argentinos e portugueses, de várias universidades mundo afora, da Rússia à China, sem contar as instituições latino-americanas. O uso do inglês ou do espanhol na redação destes artigos escritos pelos pesquisadores estrangeiros facilita indubitavelmente a difusão da nossa revista, aumentando ao mesmo tempo o número de acessos e consultas dos trabalhos, quase sempre resultados de extensas pesquisas no âmbito de doutorados ou pós-doutorados.

Desse modo, nossos leitores poderão desfrutar da leitura crítica de autores consagrados como Gregório de Matos ou Thomas Mann, mas também de uma visão particular do conceito de feminilidade na literatura russa ou da presença do mito em *Mastorava*, de A. Sharonova, escrito em língua érzya, da região russa de Mordóvia.

Como pode ser verificado facilmente, portanto, trata-se de um leque de temas, autores e literaturas muito amplo. Na nossa opinião, longe de constituir um defeito, a grande diversificação vai ao encontro do que atualmente costuma-se classificar de “publicação internacional”. A ausência de um dossiê, longe de ser um fator limitativo, constitui no nosso caso uma ocasião para a divulgação de ensaios densos sobre escritores de vários países, de vários períodos e tendências, sem limitações inclusive no quesito relacionado ao gênero, pois os ensaios analisam tanto obras de poesia como livros de contos ou romances.

Os leitores poderão constatar sem muita dificuldade que a literatura do século XX mereceu, mais uma vez, destaque especial, mas isto não impede a existência de artigos sobre o iluminismo francês ou sobre o barroco brasileiro. Do mesmo modo, embora a nossa revista priorize os trabalhos dedicados à crítica literária, não nos parece incoerente a presença de ensaios mais teóricos e com amplitude de argumentos que privilegiam a perspectiva filosófica ou historicista. Acreditamos, enfim, que a delimitação entre os trabalhos é sempre muito tênue, sendo bastante saudável a contribuição de áreas afins, desde que a literatura seja uma referência constante, direta ou indireta.

No primeiro artigo, contamos com mais uma contribuição crítica de Álvaro Cardoso Gomes, que analisa a obra do escritor catarinense Péricles Prade, particularmente o livro de contos *Correspondências*. Cardoso Gomes procura ressaltar o constante diálogo do autor com outros textos, característica marcante que o leva a criar uma obra cheia de referências intertextuais, que vão de Schneeberger a Kircher. Na opinião do articulista, as referências principais de Péricles Prade são as obras dedicadas à magia, pertencentes ao acervo pessoal do autor.

Cardoso Gomes associa, ainda, a figura do escritor catarinense à do “curioso” presente em “As flores do mal” de Baudelaire. No entanto, enquanto o poeta francês se referia ao intelectual moderno que, insaciável, busca aspectos múltiplos e variados da realidade, o universo de Péricles Prade se insere na diversidade de textos de referência, constituindo uma espécie de curiosidade “infantil”, coletando e colecionando imagens que lhe proporcionam uma visão inédita do mundo.

Concluindo, o ensaísta observa também que além de simplesmente “coletar” referências a outros textos, Péricles Prade utiliza também a paráfrase e a paródia, além de constantes analogias que lhe permitem a discussão de temas atualíssimos, como, por exemplo, no conto “Correspondências”, em que se debate a velha questão do conflito entre as ciências humanas e as ciências exatas” e a visão do especialista moderno como um intelectual “mutilado”, à medida que não mais consegue abarcar e integrar todo o conhecimento humano, a exemplo do ideal renascentista, tendo como modelo Leonardo da Vinci.

No segundo trabalho, Claudia Macias, da Universidade de Seul, Coreia, analisa a influência de Felisberto Hernandez, escritor uruguaio, na obra de Julio Cortázar. Em denso ensaio, a partir de observações que remetem ao por vezes conturbado relacionamento cultural e político entre Cortázar e Borges, talvez os dois maiores escritores da literatura argentina do século XX, a articulista procura demonstrar a grande semelhança entre certos contos de Hernandez e os de Cortázar, embora o escritor argentino nunca tenha reconhecido explicitamente a influência do outro. As semelhanças maiores entre os dois escritores concernem principalmente ao modo como elaboraram as narrativas de cunho fantástico. Mencionando críticos-escritores importantes como Vargas Llosa e Italo Calvino, que num artigo se refere diretamente a Hernandez, Claudia Macias destaca que em contos como *A casa de Irene* o protagonista demonstra aceitação natural do evento fantástico, assim como ocorre nos contos de Cortázar.

Em uma das passagens mais significativas do seu trabalho, Claudia Macias destaca que “Casa tomada”, um dos primeiros contos publicados por Cortázar, pode certamente ser inserido no rol extenso da literatura fantástica latino-americana, mas foi considerado por boa parte da crítica uma denúncia da ditadura de Perón. Concluindo, ela acredita que definitivamente não se deve falar de coincidências ou meras semelhanças entre Hernandez e Cortázar, e sim de verdadeiras influências, fato que também foi notado por vários críticos.

No terceiro ensaio, Claudio Cesar Calabrese e Ethel Junco de Calabrese discutem o conceito de humanismo nas obras de Thomas Mann, destacando os *Buddenbrooks* e *Doctor Faustus*. Na interessante análise de *Doctor Faustus*, Claudio e Ethel ressaltam a representação da ambição desmesurada de conhecimento e o progresso científico como aspectos ligados ao demoníaco. Se comparado aos Faustus anteriores (o renascentista e o de Goethe, no século XIX), o de Mann adquire conotações niilistas, denunciando a decadência do espírito progressista do século XX.

Os ensaístas demonstram, enfim, o caráter pessimista das obras do autor alemão, sobretudo no que diz respeito a um humanismo unicamente fundado na erudição e na disciplina ética. Na verdade, procura-se explicitar no ensaio que Mann tende a um

humanismo “revelador” e “arcaico”, seguindo um itinerário artístico que o leva de um inicial realismo descritivo para uma narrativa com forte ironia, ressaltando a distância entre o “que se quer dizer” e o “realmente dito”.

No quarto ensaio, Daiana Nascimento dos Santos investiga aspectos como a representação literária da história de Angola na narrativa do angolano Pepetela. Utilizando os conceitos teóricos de Ana Mafalda Leite, de Kristeva e de Aínsa, ela analisa a obra *A gloriosa família*, destacando que o autor angolano tencionou dessacralizar a verossimilhança do discurso oficial da colonização portuguesa. No próprio título, há um tom satírico, pois a família em questão funda o seu poder em corrupção e interesses escusos, nada tendo, portanto, de “glorioso”.

Daiana destaca também na obra de Pepetela os temas da escravidão e do racismo, denunciados com veemência pelo autor. Estabelece-se ainda a diferença entre a visão do tráfico de escravos do autor angolano e a que se encontra na narrativa americana ou latino-americana.

No quinto ensaio, Elena Alexandrovna Sharonova, Olga Yurievna Osmukhina, Svetlana Petrovna Gudkova, Svetlana Anatolievna Dubrovskaya, Elena Alexandrovna Kazeeva e Tatiana Yurievna Hamlet analisam *Mastorava*, épico escrito por A. Sharonov em língua erzya. As autoras destacam que, com características nitidamente épicas, Sharonov conta a história dessa região da Mordóvia, na Rússia. Baseando-se em fontes folclóricas, mitos ancestrais, canções antigas e lendas, Sharonov buscou a construção de um autêntico personagem épico. O tema principal é simplesmente a história da criação do mundo, numa narrativa sapientemente costurada pelo escritor, com referências a deuses e mitos da tradição regional da Mordóvia, mas trabalhados pela fantasia do autor.

No sexto ensaio, Jack Brandão investiga a construção das imagens poéticas na literatura brasileira do século XVII, destacando Gregório de Matos. Visando a identificar as fontes utilizadas pelo autor na elaboração dos seus versos, são pacientemente esmiuçadas pelo ensaísta as principais associações a flores, animais e outros elementos da natureza, presentes na poesia de Gregório de Matos. Além disso, os principais temas abordados são explicitados e elencados, como, por exemplo, “amor divino” e “amor pagão”, “*vanitas*”, etc.

Brandão enfatiza que as fontes nas quais beberam os poetas brasileiros do século XVII, sobretudo o poeta baiano apelidado de “boca de inferno” pelos seus versos mordazes e satíricos, muitas vezes dirigidos a personalidades da época, foram muitas e num contexto cultural e literário que não concebia a noção de plágio como nós a conhecemos atualmente (pós-romântica). Sendo assim, a questão da originalidade das poesias acaba tornando-se praticamente irrelevante e não é discutida pelo ensaísta.

No sétimo ensaio, Luís Cordeiro-Rodrigues discute a teoria da justiça de John Rawls. Trata-se de uma questão que afeta parte da crítica literária, sobretudo norte-americana, e que discute a noção de gênero e a necessária, mas nem sempre possível, neutralidade e igualdade, em todos os aspectos socioculturais. Na conclusão, o ensaísta chama a atenção do leitor para aspectos que comprovam o caráter “não sexista” das teorias de Rawl.

Luís Cordeiro-Rodrigues destaca também a interessante análise de Rawl sobre a formação, na criança e no adolescente, da noção de gênero. Trata-se, portanto, de

conceitos ligados à afetividade e aos diferentes papéis sociais que na fase adulta deverão ser exercidos tanto pelo homem como pela mulher. Na visão liberal clássica, aparentemente contestada por Rawl, não deveria haver ingerência do aparelho estatal na esfera familiar, mas, como facilmente pode ser constatado, grande parte das violências, sobretudo contra mulheres e crianças, ocorre justamente nas famílias.

No oitavo ensaio, Miguel Mansilla e Constanza Vélez discutem aspectos do romance *Hijos del Salitre*, do escritor chilena Volodia Teitelboin. Com riqueza de detalhes, o trabalho dos dois pesquisadores chilenos assinala que o principal tema do romance é a representação das péssimas condições de trabalho nas chamadas “pampas de salitre” chilenas, principalmente no que se refere ao trabalho infantil e à condição da mulher nesse tipo de ambiente sociocultural.

Na verdade, o principal tema de Volodia é a morte, ou o medo da morte, sempre rodeando os trabalhadores, desamparados e sempre sujeitos ao risco constante de acidentes fatais. No romance há também passagens que aludem a todas as principais instituições sociais como “inimigas” da classe trabalhadora, à medida que reprimem os que exigem direitos mínimos ou por solicitarem dos cidadãos um patriotismo retórico, não fundado no verdadeiro exercício da cidadania.

Os ensaístas assinalam que o autor, sem meios termos, comprometido com a causa operária e camponesa, atribui toda a responsabilidade pela miséria e pela opressão à classe dominante e ao governo da época.

Na construção das personagens, apesar de certas passagens marcadas por um realismo “nu e cru”, há também espaço para algum lirismo. Apesar do retrato da convivência com a morte elaborado pelo escritor, há um tom de esperança que acaba prevalecendo no final.

No nono artigo, Nicolás Martín Olszevicki investiga as relações entre as teorias sobre teatro, pintura e a crítica social e política na obra do filósofo iluminista Diderot. Dividindo o ensaio em “Teatro”, “Pintura” e “Política”, Nicolás torna explícita a visão de Diderot a respeito destes aspectos que nortearam o seu itinerário artístico-filosófico. O ensaísta ressalta que Diderot sugeria alterações na forma de fazer teatro que se encaixavam plenamente na concepção iluminista. Em poucas palavras, o teatro teria uma função “educativa” e formadora de consciências. O impacto moralizante deveria constituir, portanto, um dos aspectos fundamentais da elaboração das peças.

Com relação ao tema da pintura, Nicolás ressalta o posicionamento do filósofo contrário à representação dos corpos nus. Além disso, para Diderot, toda a discussão teórica no âmbito da pintura está centrada na oposição entre “ver” e “mostrar”.

No que concerne à visão política, há um vínculo com os conceitos desenvolvidos para conceber um novo teatro e uma nova pintura. Para o autor de *Jacques le fataliste*, tanto a ação dramática como a pintura devem evitar a alienação do espectador diante da obra. Assim também, ele aparentemente lamenta o desaparecimento de um tipo de pensador que, seguindo o modelo de grandes filósofos da antiguidade, como Sêneca, por exemplo, seja ainda capaz de desapegar-se dos bens materiais. Do mesmo modo, condena a hipocrisia reinante na sociedade europeia do século XVIII.

No décimo e último ensaio, Svetlana Georgievna Gutova aborda a questão da feminilidade na literatura russa do final do século XIX e no século XX. Em outras palavras, a ensaísta enfatiza a representação mitológica da feminilidade no período denominado de “Era da Prata”. A imagem da “eterna feminilidade”, presente na literatura russa, constitui um dos pilares da densa análise da pesquisadora.

Utilizando uma metodologia “genética” e “diacrônica”, Svetlana investiga os vínculos entre a concepção do amor e a percepção da realidade por meio do mito, que teriam marcado, na visão da ensaísta, a literatura russa da “Era de Prata”.

Buscando desvendar os mecanismos da formação do mito da feminilidade na literatura russa desse período determinado, a pesquisadora nota que ocorre a formação de uma idealizada “natureza andrógina”, normalmente relacionada ao processo de formação de valores culturais específicos.

Outra passagem significativa do ensaio de Svetlana ressalta as diferenças entre a visão do mito ligado à feminilidade do romantismo e a do simbolismo, enfatizando mais uma vez que a literatura russa possui um imaginário próprio, ligado à presença de figuras femininas que representam a “Mãe-Terra”, “A virgem abençoada” e a “Sophia”. Concluindo, ela lembra que o conceito mitológico da feminilidade na literatura russa tem uma matriz simbólica, sendo muitos os aspectos que o tornam um fator importante para compreender a mentalidade tipicamente russa.

Gostaríamos, enfim, de agradecer a todos os articulistas, sem os quais este volume não teria vindo à luz, e também aos pareceristas que, com as suas observações e conselhos, enriqueceram os debates sobre temas e gêneros diversificados. Julgamos, assim, ter obtido um volume que, envolvendo pesquisadores de diversos países, utiliza também diferentes metodologias e perspectivas, frutos de variadas formações.

Esperando que alcancem muitos leitores, dentro de um universo não limitado apenas a especialistas ou a acadêmicos, uma vez que os grandes temas da literatura interessam a um público bastante vasto, acreditamos, mais uma vez, ter dado uma contribuição válida para a difusão de obras e autores, consagrados ou não, do interesse de todos que realmente se interessam pela boa literatura.

Nosso agradecimento ainda a Tânia Zambini, pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais não teria sido possível elaborar o presente volume.

Araraquara, outubro de 2017.
Os editores

A LÓGICA DO DELÍRIO

GOMES, Álvaro Cardoso*

- **RESUMO:** Neste artigo pretendemos examinar o livro de contos *Correspondências* de Péricles Prade, para mostrar como o autor dialoga com outros autores, manifestando assim o dialogismo, com vistas a revisitar parodicamente o passado. Por outro lado, esse diálogo intertextual está a serviço de uma compreensão analógica do mundo que é regido por correspondências ente tudo o que existe. Essa compreensão analógica das coisas faz que o autor se baseia numa lógica não cartesiana, alimentada que é pelo devaneio, pela loucura, pelo delírio.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Paródia. Paráfrase. Analogias. Correspondências. Lógica. Delírio.

Correspondências, do escritor catarinense Péricles Prade¹, é um livro conciso, econômico, mas rico em sugestões, acentuando as mais incisivas características da sua ficção poético-onírica, na medida em que mergulha de maneira categórica no mundo do fantástico, do pleno desvaio, da magia. Imagens nascidas do delírio articulam-se em textos, via de regra, marcados pelo poético e que, por isso mesmo, desembocam em mistérios desafiadores, que podem ser decodificados, ou, ao contrário, podem permanecer em sua condição de código indecifrável, como se o mistério valesse como uma iluminação oculta por detrás de um véu, cuja função seria a de entreabrir, aos olhos dos curiosos, a porta de um universo fora do comum, só acessível a iniciados. Péricles Prade cria narrativas, cujos nexos são fundada em sutis analogias, e os enigmas que nascem disso implicam, para o seu entendimento, a utilização de uma lógica que, longe de ser a cartesiana ou científica, configura-se como próxima daquela utilizada pelo homem primitivo e, de maneira geral, pelos místicos, ocultistas e poetas. Tal modo de pensar,

[...] cargado de una fuerte suma de elementos emocionales, razona la mayor parte de las veces, al margen de la contradicción, la comparación, la clasificación y los análisis previos. Se halla aprisionado en lo que Ribot denomina “lógica de la vida afectiva” o “lógica de los sentimientos” en contraposición a la lógica clásica o racional. (AZCUY, 1966, p.34).²

* USP - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. São Paulo, Brasil - 05508-900. UNISA - Universidade de Santo Amaro. São Paulo, Brasil - 04743-030. agomes@unisa.br.

¹ Rio dos Cedros, Santa Catarina, 1942, Péricles Prade é poeta, contista e ensaísta.

² “[...] carregado de uma forte soma de elementos emocionais, raciocina a maior parte das vezes, à margem da contradição, da comparação, da classificação e das análises prévias. Se encontra preso ao que Ribot denomina

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

Pensamos aqui, nos apropriando da feliz expressão-título do livro de Remo Bodei (2003), numa “lógica do delírio”, que é usada para compor narrativas cerradas, com múltiplas articulações e analogias, remetendo a textos de outros autores, as mais das vezes, tão sibilinos quanto os que inspiraram. Mais adiante, retornaremos a essa questão crucial, que explica o *modus operandi* desta ficção tão peculiar que, não raro, perde suas prerrogativas de narrativa e ganha sua condição de poema em prosa, ao abolir o enredo e investir de maneira maciça na imagem e no mundo inefável da magia.

Intertextos: referências, paráfrases, paródias

Como é de praxe na ficção de Péricles Prade, algumas de suas narrativas podem ser consideradas como “intertextos”, no sentido de que dialogam com outros textos. Isso acontece pelo fato de o autor tentar extrair de obras de outrem – sejam ficcionais ou não –, um motivo, inspiração para a criação de um novo texto ou um parâmetro para ser contestado, comentado de maneira crítica e/ou parodiado num texto iluminador. Nos casos mais simples, acontecem apenas referências, citações, mas, em casos mais complexos, acontece a exploração de fragmentos de textos, de imagens, que acabam por serem glosados, parafrazeados, parodiados. Quanto às referências e citações, elas são muitas e pontuam a maioria das narrativas. Lembramos, de passagem, as lições de Edson Ubaldo, autor de *Vinho: um presente dos deuses*, em “Esconderijo”, a menção de uma passagem sobre uma mulher vendedora de ventos colhida em *Histoire de la magie* de François Ribadeau Dumas. Mas é nos contos “Hipnotizador”, “Vocação” e “Bicicletas” que essa técnica atinge seu ponto máximo. No primeiro deles, Péricles Prade (2009), concentrando-se na temática do relógio, remete o leitor a um grande número de nomes de figuras históricas, como Georges Schneeberger, famoso relojoeiro, Jobst Burgi (1552-1632), inventor do pêndulo, Mestre Pontormo (1494-1557), pintor maneirista, a quem se imputou a criação do relógio de bolso, Peter Henlein (1480-1542), serralheiro, o verdadeiro criador do relógio de bolso e, sobretudo, o famoso polímata, Athanasius Kircher, responsável por um sem número de invenções. Esse referencial todo de caráter histórico está a serviço do fantástico, que intervém no corpo da narrativa, no instante em que um velho de aspecto tenebroso e descendente do polígrafo citado acima, irrompe na loja do protagonista, em busca de um relógio maléfico, capaz de hipnotizar as pessoas e induzi-las ao assassinato. Para evitar maiores acidentes, o estranho visitante “assassina” a marteladas o aparelho e carrega consigo suas engrenagens.

Em “Vocação”, o acúmulo de referências está a serviço da ilustração da caminhada de um jovem – pontuada por várias opções – até atingir a sua totalidade. A vocação é uma disposição natural e espontânea que orienta uma pessoa em suas escolhas na vida; difere, portanto, da eleição de um caminho, feita a partir de uma vontade expressa. Numa primeira instância, a personagem deseja ser apenas um “adestrador de porcos”,

“lógica da vida afetiva” ou “lógica dos sentimentos” em contraposição à lógica clássica ou racional”. (AZCUY, 1966, p.34, tradução nossa).

mas, chamado às falas pelo pai furioso, sai à procura de outro trabalho que o distinguisse. Interessa-se, então, pelas virtudes de uma varinha mágica, capaz de detectar, debaixo da terra, água pura, metais e carvão. O fracasso no uso desse instrumento de magia se dá porque “[...] talvez o prodígio seja de seu manipulador, só dela, ou de ambos, ligados por inexplicável cumplicidade” (PRADE, 2009, p.47). A outra tentativa de encontrar seu próprio caminho está no desejo de se tornar um tatuador, mas, ao tatuar o ventre de uma mulher com a imagem do “anel de Salomão”, para que o filho dela frutifique, acaba por falhar, porque, “em vez de desenhar o anel de Salomão de forma abreviada”, faz isso por inteiro. Sua próxima escolha está em se tornar um tarólogo, mas falha de novo, por ser incapaz de interpretar os arcanos menores. A personagem só encontrará seu caminho, ao ser orientado por uma cigana, “discípula predileta do bonzo Pho Satu”, e ao ser “inspirado pelo instinto”. Torna-se então um encantador de serpentes e assim atinge seu sucesso e fama.

O que chama, pois, a atenção nessa narrativa é a ideia de que não é o indivíduo que escolhe seu destino, mas, sim, o destino que lhe determina o caminho a seguir. O homem transforma-se, desse modo, num médium de si mesmo, só se realizando de maneira plena quando, em vez de tentar fazer escolhas, que traíam seu modo de ser, deixa-se dominar por forças que o ultrapassam e que explicam seu lugar no mundo, não por uma lógica causal, mas por uma lógica fundada no instinto, na intuição. Sendo assim, o homem age do mesmo modo que a “vírgula divina”, como era conhecida a varinha mágica, que se movimenta, levada por algo inexplicável. É isso que faz que o narrador feche o conto dizendo que “[...] procurei e encontrei a verdadeira vocação. Meu pai intuiu, e não sabia que ele e eu somos descendentes do Xeique Mussa, integrante de uma célebre família de encantadores de serpentes” (PRADE, 2009, p.50).

Quanto ao método de composição, “Vocação” acentua sua “vocação” intertextual, ao realizar pequenas incisões em diferentes obras dedicadas à magia e que fazem parte do acervo do autor, como podemos apontar: as referências à varinha mágica advêm de *História da magia II*, de autoria de Kurt Seligmann (1975); as referências à tatuagem, às artes do Tarô, ao encantamento de serpentes e às figuras do bonzo Pho Satu e do Xeique Mussa provieram de *A magia*, de Maurice Bouisson (1958). Isso implica que, neste ponto da análise, se deva discutir a questão da originalidade, herança romântica, abalada pela arte iconoclasta dos modernistas. Lembramos de Picasso e Bracque que, propositada e ironicamente, procuravam tornar indiferenciados os próprios estilos, em algumas de suas telas cubistas, levando os críticos a lhe confundirem as telas. Os autores pós-modernos não se envergonham de se apropriar do material alheio, para criar um novo objeto artístico, como fizeram os dadaístas, por exemplo, que montavam suas telas e esculturas, reciclando material já pré-existente e compoendo colagens. Essa técnica de composição é conhecida como “técnica de apropriação”. De acordo com Affonso Romano de Sant’Anna (1991, p.43 grifo do autor): “A técnica da apropriação, modernamente, chegou à literatura através das artes plásticas. Principalmente pelas experiências dadaístas, a partir de 1916. Identifica-se com a *colagem*: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano para a confecção de um objeto artístico”.

Prade (2009), ao reunir material proveniente de várias fontes, acentua este seu lado pós-moderno, pois se verifica, em sua ficção, a alteração do conceito de originalidade que não se encontra na recriação parafrástica de cada citação isolada, mas na conjugação delas para a criação de nova realidade ficcional. O que dá liga a tão distintas referências seria o que podemos chamar de “afetividade” e/ou identificação anímica entre o autor e as referências. Essa ligação afetiva de Péricles Prade com textos eruditos sobre a magia, sobre o vinho, sobre a invenção do relógio, que se deve a sua capacidade intelectual de coser citações, lembra, em parte, a dos enciclopedistas do século XVIII, contudo, o autor, em vez de acumular referências, visando a organizar lúcida e orgânica o mundo, funde-as e interfere nelas, para criar um mundo imaginário, em que os elementos se ligam por analogia.

Mas o princípio de acúmulo de fontes é similar, o que nos permite relacionar Prade à figura do “curioso”, esboçada por Baudelaire (1962), em *Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques*. Para o poeta de *Les fleurs du mal*, o homem moderno, atraído pelos vários aspectos do mundo contemporâneo, que lhe oferece o alimento necessário para a sua alma sedenta do novo, é um “eu insaciável do não-eu que, a cada instante, o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia”. Nesse homem, a “[...] curiosidade pode ser considerada como o ponto de partida de seu gênio”, tornando-se assim “uma paixão fatal, irresistível”. Ainda: esse homem, devido à curiosidade, volta a ser criança, pois recupera a infância, “[...] sem que o queira, a infância dotada agora, para se expressar de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente amontoadas” (BAUDELAIRE, 1962, p.464, p.461, p.462, grifo do autor). É o que ocorre nesse conto tão recheado de referências, somente que Prade, em vez de agir sobre a realidade em si, com a atenção chamada para os múltiplos aspectos do mundo, tem sua atenção chamada para os múltiplos aspectos de textos, que compõem uma espécie de cânon muito particular seu – o da magia, o do ocultismo. A curiosidade “infantil” faz com que ele se torne um autêntico coletor e colecionador de imagens que, organizadas dentro de um contexto especial, servem para extrair uma compreensão diferente, inquietante, do mundo.

Em “Bicicletas”, as referências aparecem sob a forma do diálogo do autor com imagens, de modo mais específico, as das artes plásticas e da fotografia, o que serve para ilustrar aqui o uso da técnica da *ekphrasis*. Esse recurso, de origem remota, “[...] inicialmente designava a descrição em geral, mas logo passou a ser empregado também no sentido específico de descrição de uma obra de arte” (MOISÉS, 2002, p.214), sendo, assim, considerado “[...] mais como uma *mimese* da cultura do que uma *mimese* da natureza” (CASSIN, 1955, p.115). É o que acontece em “Bicicletas”, narrativa que, a par do fictício do enredo, viaja por obras reais, criadas por artistas plásticos e um fotógrafo do início do século XIX. O conto trata da obsessão de um homem por bicicletas – “[...] coisa mental, única, sem possibilidade de mudança de foco” (PRADE, 2009, p.27) – e da crítica aos que tentam explicar sua “paranoia” apenas como resultado de influências estéticas. Num primeiro momento, a personagem investe contra a ideia de que sua moléstia havia sido suscitada pela *Roda de bicicleta*, de autoria de Marcel Duchamp (1887-1968).

Na sequência, a personagem investe contra outros produtos artísticos – tendo sempre como motivo a bicicleta – que seriam imputados como responsáveis por sua obsessão: a escultura *Cabeça de touro*, de Picasso (1881-1973), e a *Bicicleta de Beuys*, de autoria do artista performático Joseph Beuys (1921-1986). A escultura do artista catalão, que “[...] satisfaz apenas aos amantes da tauromaquia” (PRADE, 2009, p.27), não só condena de novo o veículo à imobilidade, ao prender parte dele numa parede, como também lhe desvirtua a função, ao transformá-lo em outra coisa, uma cabeça de touro. O princípio dadaísta é o mesmo – acolher um material ordinário, sem nobreza, uma simples sucata –, mas o resultado é diferenciado, porque Picasso imprime um caráter mimético ao seu objeto, mostrando que, um simples selim e um guidão, de acordo com nova arrumação, podem ter semelhança com um touro, aliás, um de seus motivos artísticos prediletos. Por essas razões – o efeito da imobilidade e a transformação de partes da bicicleta –, é que a personagem afasta a possibilidade de a obra de Picasso ter determinado sua suposta paranóia. Quanto a Beuys, seu objeto estético compõe-se de uma bicicleta, representada em sua totalidade, que conta, atrás de si, com uma série de círculos e traços, pintados sobre uma superfície plana, representando hipotéticos caminhos. Beuys investiu no que se convencionou chamar de *vehicle-art*, no sentido de que “[...] *parte para a ação*, dinamiza o objeto, libera sua energia térmica” (BORER, 2001, p.22, grifo do autor). Essa bicicleta mental igualmente será rejeitada como fonte propiciadora da obsessão da personagem, devido a “sua pedagógica, lendária e messiânica pretensão” (PRADE, 2009, p.28). Ao cabo, não aceita conceber nenhuma dessas obras de arte como geratriz de sua obsessão, porque desvirtuam as funções da bicicleta, motivo de sua paixão, que, aliás, vem descrita no seguinte fragmento:

A verdadeira paixão é a própria bicicleta, inteira, de uso diário, *objeto útil* e estético. Acho intolerável que alguém, mesmo sendo artista famoso, se aproprie de sua forma, tanto na totalidade, quanto em parte. Ela vale, pouco importa o modelo, pela beleza dos componentes e pelos diastólicos impulsos do movimento. Enfim, por si só, como *deslumbrante ser físico*. (PRADE, 2009, p.28, grifo nosso).

O que obsessivamente ama, portanto, é a ideia da “bicicleta em si”, ou ainda, a “bicicleticidade” desse objeto móbil, presente em sua utilidade como veículo e alterada pela arte iconoclasta que, ao lhe tirar o caráter útil, tira-lhe também o movimento ou apenas lhe dá um movimento metafísico, como acontece com a de Beuys. Vem daí que a personagem – um apaixonado colecionador de bicicletas –, ao não ser contemplado com uma bicicleta em seu aniversário dos 25 anos, resolve furtar uma, a fim de não se tornar “violento”. Para se acalmar ou para canalizar a obsessão psíquica, interfere numa fotografia do fotógrafo Harlingue-Viollet, que registra uma pessoa andando de bicicleta. O que chama a atenção é o fato de o autor de novo usar de um recurso que lhe é muito caro, a *ekphrasis*, mas se concentrando agora numa foto, que constitui, devido a sua especificidade artística, uma reprodução mimética do real:

Ele andava com o olhar fixo no provável horizonte, sem revelar distração, movimentando os pés com segurança, o esquerdo embaixo e o direito em cima, cuja cabeça, enfeitada por um bigode ralo, emoldurada pela postura heráldica, cobria a metade do portão de uma casa antiga com a janela maior de asas abertas. (PRADE, 2009, p.28-29).

A pessoa assim descrita é Alfred Jarry que, em 1896, comprou uma bicicleta, mas não a pagou. A foto registra o momento em que o escritor seguia pela rua Laval, em Paris. A revelação de sua identidade acontece por meio do Dr. Faustroll, personagem da obra *Gestes e opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, de autoria do próprio Jarry: “[...] semana passada, ao compulsar o álbum fotográfico de Harlingue-Viollet, no consultório do Dr. Faustroll, o sábio cientista me informou, soluçando, que a bicicleta furtada era de um tal de Alfred Jarry, seu protetor, abatido pela tuberculose parisiense em 1909” (PRADE, 2009, p.28). A personagem, saindo à procura de uma bicicleta, para satisfazer o seu desejo doentio, entra foto adentro e acaba por seguir Jarry pela rua e, quando este a estaciona, aproveita para furtá-la. O poeta do absurdo é invocado porque toda a situação é absurda: a intromissão física da personagem numa fotografia, a subversão do tempo, a criatura criada falando do seu criador, a menção indireta do provérbio “ladrão que rouba ladrão”, para justificar uma obsessão. É só no momento em que a personagem, desprezando as explicações artísticas de sua moléstia mental, faz esse recorte no tempo e furta a bicicleta real, é que poderá dar vazão a seu desejo: o de pedalar, até a exaustão, numa bicicleta real.

Mas, nesta altura, uma questão fundamental se coloca: por que a bicicleta? Por que não um veículo como um carro, também desvirtuado esteticamente por artistas, entre eles, o próprio Beuys? Pelo fato de a bicicleta implicar uma relação harmoniosa entre ela e seu condutor, implicar verdadeira “correspondência” entre ambos, já que o movimento de um está atrelado ao de outro e que a noção de equilíbrio só se dá pela sinergia que se opera entre quem conduz e quem é conduzido, a ponto de não se saber quem é ativo ou passivo na ação. Esse princípio de integração perfeita entre um homem e um sistema também é visto no conto “Engrenagem”, cuja personagem, entrando num relógio suíço, registra, “[...] afora a matemática nitidez dos sons emitidos [...], a agradável sensação de fazer parte desta extraordinária engrenagem musical” (PRADE, 2009, p.22). É possível, portanto, ver, nessa integração uma analogia com a integração cósmica que o homem sempre almejou. Não é à toa que, de posse da bicicleta que furtou, a personagem pedala num local que se lhe assemelha a uma “Catedral de muros fechados” (PRADE, 2009, p.29) –, ou seja, pedalar uma bicicleta, mais do que um ato mecânico, é um ato religioso, porque integra o homem a um sistema mecânico, uma bicicleta, no caso, seria equivalente a (re)ligá-lo ao Cosmo.

Mas há momentos em que Péricles Prade, em vez de se utilizar da referência e/ou citação, ou do diálogo distanciado com outros textos, deixa de ser um simples coletor, ao se utilizar do recurso mais criativo da paráfrase e da paródia. Chamamos a atenção para duas narrativas bastante emblemáticas, em que ele dialoga com textos de outros autores de uma maneira mais incisiva: “Esconderijo” e “Arapongas”. No primeiro, Péricles Prade

toma como ponto de partida as vicissitudes de Martinho Lutero, quando tentado pelo demônio, vicissitudes essas registradas no já citado livro de François Ribadeau Dumas (1965). O método de Prade para realizar essa operação transfiguradora é determinado pela paródia de determinadas passagens de caráter histórico, com o fito de lhes dar um matiz ficcional. A paródia representa a intensificação de um processo de estilização em relação à paráfrase, que é simples glosa, imitação de um modelo. Portanto, enquanto esta se apoia no efeito da continuidade ou “intertextualidade das semelhanças”, aquela se apoia no efeito da descontinuidade ou na “intertextualidade das diferenças” (SANT’ANNA, 1991, p.10), ou ainda na “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança” (HUTCHEON, 1985, p.17). Neste caso, não é difícil verificar que Péricles Prade interfere no texto original, de maneira a transformar o que seria “verdadeiro”, ou presumivelmente verdadeiro, em “verossímil”. É o que se nota, ao se cotejarem os fragmentos de texto de Ribadeau Dumas com os do conto “Esconderijo” de Prade:

1) Ribadeau Dumas:

Lutero acreditava no Diabo. Conhecia-o, recebia suas visitas. Falava constantemente com ele.

Com efeito, o Reformador, em sua cela do convento de Wittemberg, era presa de visões, de êxtases, e amiúde se queixava dos ataques do Demônio [...].

Lutero contou que uma noite veio o Demônio remover o saco de nozes que lhe haviam dado e que, muito impaciente, gritou: *¡Vai embora já!* O Diabo não soltou a presa. Então, o Diabo se transformou em mosca e zumbiu ao redor da cabeça de Lutero. Exasperado, este pegou o tinteiro e o jogou contra o inseto (DUMAS, 1965, p.229).

2) Péricles Prade, “Esconderijo”:

Após atormentar Martinho Lutero, horas a fio, no Convento de Wittemberg, ora travestido de mulher, ora transformado em mosca, carregando bolsa cheia de nozes, o diabo, ainda com manchas de tinta nos chifres, causadas pelo tinteiro do sacerdote, jogado contra ele e que se espatifou na parede, abandonou a cela, às gargalhadas, rumo ao clube dos degustadores de vinhos *Bourgogne* (PRADE, 2009, p.9).

O texto do historiador compreende dois momentos, relatados por um narrador onisciente em terceira pessoa, que se mantém distanciado, interferindo o mínimo possível no que conta. A primeira parte, dissertativa, presente nos dois primeiros parágrafos, explica um fenômeno fora do natural; a segunda, presente no terceiro parágrafo, tem um caráter mais narrativo; por isso mesmo, constitui uma cena, ao registrar incidentes protagonizados por Lutero e pelo demônio. Para tanto, o historiador filtra o testemunho de outrem, que é o próprio sujeito da tentação. Esse fenômeno místico não é desmentido,

pois Dumas, com seu narrador distanciado, atribui o fato a uma questão de crença – “Lutero acreditava...” – e, mais ainda, procura levar o leitor a acreditar que isso seja o resultado de “visões” e “êxtases” de Lutero.

Já em “Esconderijo”, o narrador, também em terceira pessoa, vê a tentação como um fato consumado, dispensando, portanto, ao contrário de Dumas, o testemunho do Reformador ou quaisquer explicações lógicas e/ou analíticas do fenômeno. Devido a isso, o tom dissertativo ausenta-se, e a cena é estruturada para tratar do particular, ou seja, das relações muito próximas entre duas personagens, que digladiam entre si – Lutero e o diabo. Ao parodiar o texto de Dumas (1965), Prade (2009) ao mesmo tempo em que funde várias informações retiradas de *Histoire de la magie*, acrescenta detalhes imaginativos e mesmo cômicos, como “travestido de mulher”, “manchas de tinta nos chifres”, o tinteiro espatifado na parede, as “gargalhadas”. Cria-se assim um efeito de intimidade, de proximidade entre as personagens e o leitor. Por outro lado, o relato feito por Lutero, que é verdadeiro, pois tem o apoio documental, transmuda-se num relato fantástico, mas verossímil. O verdadeiro impõe-se, no texto do historiador, não no plano do ocorrido, mas no plano das palavras, que procuram registrar o testemunho de Lutero tal qual ele nos legou. Já em Prade (2009), não interessa o testemunho de Lutero e nem mesmo a interpretação que se faz dele, interessa o acontecimento em si – a luta entre um homem e o demônio.

Mas vale também referir que acontece aqui um deslocamento, ou seja: Lutero, de personagem principal no texto de Dumas (1965), torna-se personagem secundária no texto de Prade (2009). A personagem principal, na narrativa, agora é o diabo. Ocorre, assim, um desvirtuamento, próprio da paródia, porquanto interessam menos as lutas do Reformador contra as tentações e sua instauração da Reforma do que as aventuras de um diabo irreverente. É isso que leva o narrador, na sequência, a interferir na narrativa, dizendo: “[...] o diabo, *pelo menos o desta história*, é um apaixonado pelas excelsas virtudes da uva” (PRADE, 2009, p.10, grifo nosso). Com esse comentário, não só se torna cúmplice do leitor, como também dará um tom bem pessoal à narrativa, que, abandonando qualquer traço de historicismo, adentra o campo específico da literatura fantástica. É como se, na realidade, Péricles Prade procedesse a um recorte no próprio título da obra de Dumas – *Histoire de la magie* –, interessando-se e fixando-se tão-só na parte final do sintagma – “Magia”. E é de “magia” que esta narrativa trata, pois a personagem, deixando Lutero, irá frequentar um clube de enólogos e, depois, se esconder dentro da rolha de uma garrafa de um vinho muito especial.

Mas, a essa altura, uma questão já deve estar inquietando o leitor, que se perguntaria: qual seria o nexo entre a primeira e a segunda parte do conto? Ainda: o que há de comum entre a tentação de Lutero e a participação do demônio na confraria dos enólogos? A perplexidade tem sua razão de ser porque ocorre neste conto um fenômeno muito similar ao que ocorre nos sonhos, nos delírios, ou seja, um salto brusco entre o fato de o demônio divertir-se com a tentação imposta a Lutero e, na sequência, deixá-lo, para se entregar a uma prática profana predileta – a degustação dionisíaca de vinho. Como a acentuar este salto, na segunda parte da narrativa, faz-se apenas uma pequena referência àquilo que serviu de ponto de partida para toda a narrativa: a tentação do Reformador. Impõe-

se, pois, ao exegeta, desafiado pelo enigma criado por Prade (2009), uma interpretação analógica do conto, já que uma interpretação lógica do nexos entre o fenômeno da tentação e a história da confraria não conduz a parte alguma. A ligação entre o diabo e Dionisos, referida antes, talvez pudesse fornecer uma pista para a interpretação de “Esconderijo”, na medida em que o conto trata tanto da questão das tentações, das perversões, quanto da arte de degustar o vinho.

“Arapongas” é outra narrativa de Prade que dialoga intertextualmente com um texto da tradição – um poema de Edward Lear (1812-1888), autor de, entre outros livros, *A book of nonsense*. Parodiando Lear, Prade (2009) escreve uma narrativa em vez de um poema, investindo no absurdo da situação – o nariz como poleiro do pássaro. Acentua esse absurdo, pois os indefinidos “pássaros do ar” de Lear tornam-se mais específicos, ao serem identificados com “sete arapongas, em aérea fila indiana”, que pousam no nariz da personagem. Esta ave, própria de países tropicais, impressiona pelo extravagante colorido da plumagem, pela estridência do grasnido (“as vozes metálicas”) e pelo tamanho, o que serve para acentuar ainda mais o grotesco da situação. Também chama a atenção na paródia de Prade (2009) o fato de a personagem, ao contrário da do poema de Lear, tentar reagir ao acontecimento insólito, inventariando possíveis soluções para o incômodo, pois ora pensa em matar as aves, por meio de atiradores e de afogamento, ora em apelar para uma solução religiosa, evocando São Francisco de Assis. Outra diferença fundamental entre o texto parodiado e a paródia reside na “explicação” do fenômeno, ausente em Lear e presente na narrativa de Prade, embora a decifração do enigma do contista implique outra cifra, porquanto envereda pelo misticismo adentro.

As analogias, as correspondências

Essa relação intertextual entre as narrativas de Prade e outros textos insere-se dentro de uma concepção de mundo muito complexa que explica o diálogo do autor com outros autores e, sobretudo, a tentativa de ele manter um fecundo diálogo com tudo que existe, de modo a estabelecer uma ponte de significância entre as coisas existentes. É assim que chamamos a atenção aqui para outra faceta fundamental de sua ficção – a das “analogias”, a das “correspondências”. De início, para ilustrar esse ponto, trazemos à cena uma de suas narrativas, intitulada “Correspondência”, na qual, se ilustra como é que o autor vê o mundo e as relações ocultas por detrás do véu da incompreensão ou do primado da razão cartesiana:

Sendo físico nuclear, convenceu-se de que nada adiantaria resolver o problema científico, sem, antes, declinar todos os verbos latinos (sem exceção, portanto), a pedido do ex-mestre Eliphaz Flamel de Souza.³

³ Talvez valha a pena referir aqui que o nome do mestre da personagem funde o de dois grandes ocultistas, Eliphaz Levi e Nicolau Flamel. Aliás, uma tendência muito comum em Péricles Prade é a de fazer essas referências a fontes e/ou personalidades que determinam o seu cânon de leituras, no caso, as de magia, ocultismo.

Assim, o fez, passando anos e anos a conjugá-los. Terminado o trabalho, quis estabelecer alguma correspondência, mudando a ordem dos verbos para facilitar o exercício de natureza linguística.

Afinal, era físico. E um físico nuclear jamais abandona a esperança. (PRADE, 2009, p.30).

Uma primeira leitura da narrativa aponta para o eterno problema da formação educacional, na modernidade, em que acontece a separação abissal entre as áreas das Ciências e das Humanidades. De maneira geral, os que optam pela primeira deixam de lado as prerrogativas da segunda e vice-versa. O resultado: cria-se o especialista, que é um ser mutilado, ao contrário dos polímatas e/ou polígrafos do passado – como Leonardo da Vinci e Athanasius Kircher, entre outros –, capazes de trabalhar com desenvoltura em vários campos: as ciências exatas, as ciências ocultas, a magia, a filosofia, as artes, a mecânica, etc. Como muito bem observa Morin (2005, p.19),

[...] efetivou-se a separação entre a cultura humanística que nutria a inteligência geral e a cultura científica que, por vezes de modo hermético, encontra-se compartimentalizada entre as disciplinas. A falta de comunicação entre as duas culturas acarreta graves consequências para ambas. A cultura humanista revitaliza as obras do passado, a cultura científica valoriza apenas aquelas adquiridas no presente.

É preciso, pois, ainda segundo o pensador francês, “[...] substituir um pensamento que está separado por outro que está ligado” (MORIN, 2005, p.20), para que o homem possa compreender a extrema complexidade do Cosmo. Em realidade, o nascimento do especialista aconteceu devido a necessidades imediatistas das Ciências Exatas, de modo especial a partir do século XIX, com a eclosão do Positivismo: como a realidade é móbil e, por consequência, apresenta infinitas facetas, o que torna muito difícil a sua apreensão e compreensão, foi preciso estratificá-la e dividi-la em segmentos, para que se tentasse a análise de suas partes isoladas. Contudo, se isso facilita a tarefa cognitiva, por outro lado, serve para fornecer uma imagem simplificada do real e para separar o que está intimamente ligado, provocando a não compreensão do Todo.

Exemplar neste sentido é o conto “Rabos de Tigre”, em que o narrador se serve das analogias para tentar traduzir o sentido especial de um objeto, no caso, os três rabos de um tigre. Esse animal, cuja simbologia é bastante ambígua, comparece na narrativa apenas como um ícone. Sua cauda é que se tornará o centro das atenções do narrador, devido às conotações eróticas, capazes de deflagrar um processo criativo, fundado nas analogias. Mas um aspecto salta logo à vista: o fato de o tigre da narrativa, exótico em sua peculiaridade, possuir três rabos. De um ponto de vista simbólico, a cauda dos animais “[...] *joue un rôle phallique dans les nombreux mythes américains et asiatiques. Elle s'apparente au complexe symbolique recouvert par le serpent*”⁴ (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p.78), e essas características estão presentes nas três caudas, assim representadas:

⁴ “[...] exerce um papel fálico nos numerosos mitos americanos e asiáticos. Aparenta-se ao complexo simbólico representado pela serpente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p.78, tradução nossa).

O primeiro é muito fino e delicado, lembra cobra-coral adulta, prestes a cair n'água. Inclina-se mais à esquerda e não sei o porquê.

O segundo é muito grosso e indelicado. Lembra jibóia velha em repouso, ruminando a parte lasciva do touro. Inclina-se mais à direita e eu não sei o porquê.

O terceiro não é muito fino e nem muito grosso. Lembra chicote de couro rústico. Inclina-se ora à esquerda, ora à direita, eu sei o porquê mas não digo (PRADE, 2009, p.26).

O analogista utiliza-se do verbo “lembrar” para aproximar os três rabos do tigre, por meio de símiles de cobras, animais simbolicamente eróticos por excelência, nos dois primeiros casos, e de chicote, objeto também simbolicamente erótico, no segundo. Esse verbo serve de ponte entre ele e seu arquivo de imagens, retiradas da natureza e/ou realidade, armazenadas na memória e ativadas pelo exercício do imaginário. À medida que o analogista integra coisas diferentes, fundindo-as, para criar uma outra, provoca o nascimento de imagens correlatas, como a da cobra-coral em movimento, caindo na água, a da velha jibóia em repouso e, na sequência, a da cobra “ruminando a parte lasciva do touro” – uma metáfora sub-reptícia do membro viril do animal. Desse modo, percebe-se que o tigre e, ainda mais, o seu apêndice, tornam-se apenas o motivo para o exercício imaginativo do narrador, que tira deles ilações sexualizadas e enigmas que não são decifrados, referentes à razão de as caudas ora se inclinarem à esquerda, à direita e a ambos os lados. Mas o que importa acima de tudo é essa capacidade de o analogista encontrar correspondências entre as coisas, ao fundir imagens de diferentes reinos da natureza, ao energizar os elementos por meio da sexualidade. Neste caso, a natureza, em vez de se apresentar apenas como partes sem um todo – objetos desirmanados, passíveis de integrarem um catálogo, um dicionário, tomos de uma enciclopédia –, ao contrário disso, apresenta-se como um todo harmônico, em que suas partes dialogam entre si, movidas pela força de uma energia, que emana da voz do analogista.

Assim, percebe-se que a analogia tem por base a chamada “ciência das correspondências”, que constituem o núcleo não só de “Correspondência”, como também de todo o livro. Afinal, o físico nuclear descobre que só pode resolver o problema científico a contento, se declinar os verbos latinos numa determinada ordem que precisa descobrir qual seja. Neste instante, oferece-se um enigma: que nexos há entre uma coisa e outra, já que ambas pertencem a áreas de conhecimento, na aparência, diferentes? O mesmo se pode dizer das imagens chamadas para caracterizar o *quid* das caudas do tigre. Qual o nexos entre o termo considerado como ponto de partida e o seu par analógico? Este nexos só se descobre por meio da “lógica do delírio”, que permitirá compreender a chamada “ciência das correspondências”.

O princípio da correspondência universal é bem antigo e, ao longo dos tempos, vem tendo os seus cultores, entre eles, os já citados visionários, Hermes Trismegisto e Jakob Böhme. Mas quem elaborou a doutrina delas de maneira sistemática foi Emanuel Swedenborg (1688-1772) e alguns de seus discípulos. E o que são as correspondências? Tudo o que existe no mundo natural, sob o sol, explica Swedenborg, no sentido de que as

coisas materiais não vão além por si próprias, no sentido de que são homólogas às coisas que existem no mundo espiritual, de onde emanaram. Ou seja, o místico concebe o Universo de maneira especular: as correspondências seriam o elo entre as diferentes coisas do reino material, natural e as do reino espiritual. A razão para que haja a correspondência é que se uma coisa do mundo fosse separada de seu arquétipo, desapareceria, porque nada subsiste por si próprio e porque tudo é emanção de um primeiro Princípio que é o Senhor. Portanto, se o homem, que não mais tem o privilégio de pertencer aos antigos, ainda possuísse a ciência das correspondências, poderia interpretar o sentido enigmático das coisas do mundo natural e, a partir daí, entrar em contacto com os anjos, que são a manifestação primeira dos céus.

Tais princípios doutrinários, de caráter místico, exercerão grande influência nos românticos e, sobretudo, nos simbolistas, contudo, entre os poetas do fim do século XIX, o viés místico passa a conviver com um viés estético. Ao lado do culto dessa visão ocultista do mundo, com a crença num Espírito onisciente pairando sob tudo o que existe, acontece a busca de uma linguagem que consiga unir o que foi separado pela razão e que, por isso mesmo, trabalhe com as analogias, para que se encontrem os nexos entre tudo o que existe. Tendo por base esses princípios, é possível dizer que Péricles Prade os retoma. É como se ele promovesse o afastamento de um tipo de abordagem do real e o substituísse por outro, mais consentâneo com um modo de ver as coisas, ditado pelo constante analogismo e/ou pelas leis das correspondências, provocando, por consequência, o surgimento de um mistério muitas vezes indecifrável. Os casos mais emblemáticos dessa atitude encontram-se em “Neto de saltimbancos”, “Cárcere marinho”, “Canil com vista para o mar”, “Sonhos”, “Hipnotizador” e “Passaromorfose” (PRADE, 2009).

As duas primeiras narrativas identificam-se por compreenderem o mundo como mera representação, como ilusão. Em “Neto de saltimbancos”, o espaço é um circo, espaço da ilusão, que terá continuidade mesmo após a morte da personagem e, em “Cárcere marinho”, é uma espécie de navio fantasma, que navega rumo “a um país desconhecido”. Mas o que também há de comum entre ambos os textos é a inserção (ou a tentativa de inserção) das personagens em linhagens, que servem para integrá-las a uma comunidade e, por consequência, para lhes dar sentido à existência, já que vivem reclusas num mundo ilusório, absurdo, desprovido de sentido. Aquiles, “o neto de saltimbancos”, tem como espetáculo recitar, “[...] em ordem alfabética, o rol imenso da linhagem de seus antepassados”, mas é dispensado pelo patrão, “[...] com a desculpa de que o seu calcanhar direito, o fosforescente, criava luminosos embaraços na apresentação dos trabalhos” (PRADE, 2009, p.44). Complexa em sua ambiguidade, a personagem, ao mesmo tempo em que se dedica ao divertimento dos outros, possui uma alma sombria, que o faz ausentar-se da realidade e isso o leva a se transformar num morto-vivo. Como bem observa Starobinski (2007, p.63, grifo do autor): “[...] a distração metafísica de Pierrot o separa dos vivos até transformá-lo em personagem *póstumo*, saído do limbo e destinado a precipitar-se nele de novo” – é o que de fato acontece com Aquiles ao se despenar no inferno. Contudo, a par da estranheza de seu modo de ser, como é de praxe na ficção de Péricles Prade, nota-se a presença de um enigma – a relação entre o trabalho do artista circense e o motivo da censura do patrão –, que, ao final, não se esclarece. Pelo

contrário, o conto torna-se mais enigmático ainda, porque, depois da morte, a personagem puxará, no inferno, “longa fila de artistas penitentes”, mas com o calcanhar apagado, o que só servirá para acentuar o seu lado sombrio.

“Canil com vista para o mar”, de “Novos relatos de Luigi Pomeranos”, intensifica esse princípio das correspondências, ao explorar a ideia de integração entre o ser e a paisagem:

Nem todo cão se espanta com a cor que no mar flutua à espera dos heróis ainda encarcerados.

Receoso, seu olhar não é como o do bêbado entre os mamilos da noiva castelhana.

Não late. Com fervor, estende a pata esquerda sobre o melancólico rosto da paisagem móvel.

O que ele vê só uma companheira feliz revela. (PRADE, 2009, p.31).

Condensado, o texto não tem, a rigor, um enredo, pois o que impera aí, como em outros casos assemelhados, é a imagem em si, que se associa a outras imagens, por analogias e comparações ditadas por uma mente desvairada, em perene delírio. É isso que faz que a personagem – um cão a assumir a vez do sujeito – seja um ser de excepcional categoria, a começar que se exila dos demais cães, ao se espantar com “a cor que no mar flutua”. A empatia dele com a paisagem advém de um enigma, a ser transliterado pela “companheira feliz”, que, por não pertencer ao plano textual, é mera referência e, como tal, serve para que o narrador crie ambiguidade com o verbo “revelar”. Revelar significa “tirar o véu”, ou seja, “deixar ver”, contudo, no texto, nada se revela, porque o que deveria ser revelado não deve sê-lo, no sentido de que constitui algo inefável que as palavras não podem (e nem devem) traduzir, sob pena de abastardar o enigma. Observamos que esse enigma não decifrado e não decifrável é que provocará o “fervor” (a intensidade dos sentimentos) com que o cão contempla a paisagem humanizada. Entre ele e a paisagem haverá como que a descoberta, ainda que inconsciente, daquilo que os simbolistas costumavam denominar de *état d’âme*, estado anímico ideal a ser conquistado, para que o sujeito poético pudesse se integrar com o Cosmo.

Em “Sonhos”, o enigma oferece-se na relação entre os amantes que têm o seguinte “hábito matinal”: “relatar, com detalhes, o nossos sonhos” (PRADE, 2009, p.23). Como não poderia deixar de ser, há uma diferença radical entre o sonho do homem e o da mulher. O daquele tem um caráter sacro:

Ontem, por exemplo, tendo lido uma nota de página ao conto “Os mujiques”, de Anton Tchekhov, sonhei que a mão exposta de São Damasceno, caluniado pelos inimigos, se reintegrou, após ser cortada sem piedade a mando do Califa. (PRADE, 2009, p.23).

O da mulher tem um caráter profano, ao misturar elementos da magia, da alquimia, o ocultismo:

Lorena, minha mulher, me disse que havia sonhado com sol negro, incidindo sobre a tábua de esmeralda, conduzida por dois leões melancólicos – um verde e outro vermelho –, quando os unicórnios marrons, animais de estimação do pintor Piero della Francesca, choravam por não suportar a presença do anjo, no carro puxado à margem do penhasco. (PRADE, 2009, p.23).

Acumulam-se, neste sonho, os elementos alquímicos como o sol negro que, segundo os alquimistas, “a tábua de esmeralda”, espécie de tábuas de mandamentos, que contém os axiomas herméticos de Hermes Trismegisto, os leões vermelho e verde que evocam o sol e a lua filosófica, e, por fim, os unicórnios, que simbolizam a pureza, a virgindade. Tais elementos têm em comum a manifestação da tristeza, pois o sol é negro, os leões, conduzindo a tábua esmeraldina, são melancólicos e os unicórnios choram.

Desse modo, é como se os contos configurassem, pelo sonho, as marcas do masculino e do feminino que, assim, se antagonizam: enquanto o do homem é mais intelectualizado, nascendo de uma fonte erudita; o da mulher nasce de pulsões primitivas do inconsciente. Os sonhos vão se identificar num sonho único, quando, num determinado dia, o casal evita, por um motivo desconhecido, relatar o que cada um sonhou. A revelação do que sonharam se dá porque resolvem registrar os respectivos sonhos em papel: quando da morte da mulher, a personagem tem acesso ao que ela sonhou – para sua surpresa, fica sabendo que naquele dia haviam sonhado os mesmos sonhos. Como é comum em todo o livro, Prade (2009) não revela o conteúdo dos sonhos dos amantes (como também não revela o que há de comum entre o problema de Física e as declinações dos verbos latinos em “Correspondência”). No caso específico de “Sonhos”, é como se, pelo sonho, os amantes, afinal, deixassem de ser o que são e encontrassem uma final identidade, como se constituíssem, no plano das ideias, o andrógino preconizado por Platão, ser representativo da totalidade. Essa ideia de totalidade, ou de busca da totalidade, de certo modo, está também presente numa vineta de “Hipnotizador”, quando o narrador faz referência ao polímata Athanasius Kircher, “[...] criador do *orologium phantasticum*, combinação feliz de uma clepsidra e de um relógio solar” (PRADE, 2009, p.16). A conjugação das forças elementares da água e do fogo, mais do que representar apenas o aproveitamento utilitarista de energias naturais, representa o anseio de integração de dois dos elementos básicos da natureza, para movimentar um engenho destinado à medida do tempo.

Já o conto “Passaromorfose” é marcado pela ambiguidade e pela ironia, ao enveredar pelo princípio das correspondências. A começar do neologismo do título, que ilustra o desejo de transformação da personagem – um ornitólogo – numa ave. Esta narrativa configura-se, em princípio, como um manual de ornitologia, na medida em que há referências a vários tipos de pássaros, organizados em categorias, determinadas por uma simbologia toda especial. No desenrolar da narrativa, a personagem procura encontrar o tipo de pássaro que “[...] melhor se afeiçoaria ao seu temperamento”, descartando aqueles que, “por diversas razões, não lhe agradam” (PRADE, 2009, p.33), como o engole-fogo, o corvo, a coruja, o milhafre, o pelicano e convocando apenas os que se caracterizam pela bondade, como o simorgh, o rouxinol e a andorinha. As aves servem para ilustrar o princípio das correspondências, ainda mais pelo fato de a personagem, ao final, ver-se

transformada num “pavão bizantino”. Esse pássaro, por reunir várias cores e possuir uma plumagem exuberante, é uma síntese de todas as aves. Contudo, esse aspecto positivo da metamorfose acaba por ser negado, devido à fútil motivação da personagem:

Ao pular, passou-lhe pela mente, no instante do terceiro salto, a ideia que vinha se repetindo nos últimos tempos: se fosse pássaro, não precisaria agir assim. Bastaria bater as asas, voar e chegar ao destino, rapidamente, sem necessidade de, sonolento, levantar-se da cama tão cedo. (PRADE, 2009, p.34).

O ornitólogo, ao sonhar se transformar em pássaro, não é movido por nenhuma transcendência ou anseio de totalidade, pois há aí apenas um princípio utilitário, ou seja, em vez de ele almejar uma elevação ao reino celeste, deseja, por meio das asas, somente chegar a seu destino do modo mais rápido possível. O utilitarismo poderia, de certo modo, ser atenuado pela vontade de ele se transformar numa ave de bom temperamento, mas esse intento também é desqualificado, porque esbarra em seu principal defeito, que é a vaidade, exposta na sua metamorfose em pavão: “Vaidoso, seu primeiro reflexo foi o de cravar o rosto no espelho, embutido ao lado da janela do corredor. Viu, então, espantado como se tivesse cem olhos, que se transformara num pavão bizantino” (PRADE, 2009, p.36). O adjetivo “bizantino” acentua ainda mais essa sua qualidade negativa, porque, além do sentido patronímico (de Bizâncio), tem também os sentidos de frivolidade, pretensão. Mas o símbolo desse tipo específico de ave não anula o princípio da totalidade, pois, em vez de remetê-lo às correspondências, à integração entre tudo que existe, remete, de modo negativo, a uma intensificação da vaidade. Em síntese: neste conto, ao contrário do que acontece em “Canil com vista para o mar”, em “Sonhos”, em “Hipnotizador”, nota-se a subversão do princípio das correspondências. É como se Péricles Prade, com sua proverbial ironia, visasse a criticar o homem vaidoso que, desprovido de maiores virtudes, transforma-se num ser mutilado, perdendo, assim, o sentido da totalidade.

Mas, seja de uma perspectiva positiva ou negativa, o que se percebe neste livro de Péricles Prade é o investimento, às vezes, às claras, às vezes, de modo subliminar, no princípio das correspondências. Tanto no plano formal, quanto no plano da concepção de mundo, percebe-se uma tentativa de integração entre tudo o que existe, no sentido de busca de um princípio comum entre as coisas, princípio esse só detectado por meio da intuição mágica, de uma lógica que não é a formal.

A lógica do delírio

Segundo Remo Bodei (2003, p15), o delírio

[...] apresenta-se, tradicionalmente, como sinônimo de irracionalidade (absurdidade, falta de fundamento, erro, caos), ao passo que seu oposto especular, a razão, define-se, por contraste, mediante os atributos da evidência, da demonstração, da verdade e da ordem.

Esse preconceito em relação ao delírio é motivado por princípios apoiados na lógica da Razão Triunfante, que passou a imperar nos meados do século XIX, com o advento do Positivismo, que rechaçava qualquer modo de conhecimento do mundo que não se baseasse nos métodos racionais e experimentais, na observação positiva do real. Contudo, a razão, permeada pelos avanços da Psicanálise, pela investigação do Inconsciente, mais “hospitaleira e expansiva”, no dizer de Bodei (2003, p.16), “[...] mais humilde, mas nem por isso menos rigorosa”, teria condições “[...] de reconhecer os núcleos de verdade [...] dos delírios”. Ainda segundo o pensador italiano, o sujeito delirante é capaz de construir um mundo novo, ao adaptar a realidade a suas exigências, e esse mundo novo “[...] apresenta-se, com frequência, como uma descoberta, porque, para o indivíduo, ele está iluminado por evidências nunca antes observadas e fixado com vínculos de absoluta coerência”. Ou seja: há em todo delírio uma “verdade histórica oculta”, de modo que ele não venha a “representar um vaguear sem destino” (BODEI, 2003, p.128). Em suma: o delírio vem a preencher vazios de significado presentes na vida psíquica, que é descontínua e nem sempre acessível aos métodos racionais.

Mutatis mutandis, é o que se verifica na ficção de Péricles Prade, regida pela “lógica do delírio” ou, se se quiser, pela desrazão poética, capaz ela só de tornar contínua a vida psíquica, de encontrar nexos, afetividades, entre as coisas mais díspares, graças à adequada manipulação das analogias e, sobretudo, das “correspondências”. Suas narrativas, que lembram o sonho, o devaneio, devido ao *nonsense*, ao desvaio, sempre conduzem o leitor por um labirinto, cuja saída, portal de acesso ao desconhecido, encontra-se barrada pela Esfinge. Só não serão devorados aqueles que se deixaram conduzir por um paradoxal “delírio lúcido”, que, lhes fornecendo as chaves de decifração do enigma, ao mesmo tempo, lhes fornecerá as chaves para abrir as portas do paraíso do imaginário.

GOMES. A. C. The logic of delirium. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.13-29, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *In this article we intend to examine the book Correspondências, by Péricles Prade, to show how the author dialogues with other authors, thus expressing dialogism, with a view to revisiting the past by parody. On the other hand, this intertextual dialogue is at the service of an analogical understanding of the world that is governed by correspondences between everything that exists. This analogical understanding of things makes the author based on a non-Cartesian logic, nourished by daydreaming, madness, delirium.*
- **KEYWORDS:** *Parody. Paraphrase. Analogies. Correspondences. Logic. Delirium.*

Referências

AZCUY, E. **El ocultismo y la creación poética**. Buenos Aires: Sulamericana, 1966.

- BAUDELAIRE, C. **Curiosités esthétiques, l'art romantique et autres oeuvres critiques**. Paris: Garnier, 1962.
- BODEI, R. **As lógicas do delírio: razão, afeto, loucura**. Bauru: EDUSC, 2003.
- BORER, A. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- BOUISSON, M. **A magia**. Lisboa: Ulisseia, 1958.
- CASSINM, B. **L'effet sophistique**. Paris: Gallimar, 1955.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Seghers, 1973.
- DUMAS, F. R. **Histoire de la magie**. Paris: Berger-Levrault, 1965.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- MOISÉS, M. **A literatura como denúncia**. São Paulo: Íbis, 2002.
- MORIN, E. **Educação e complexidade: os sete saberes e outros ensaios**. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- PRADE, P. **Correspondências**: Porto Alegre: Movimento, 2009.
- SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- SELIGMAN, K. **História da magia II**. Lisboa: Edições 70, 1975.
- STAROBINSKI, J. **Retrato del artista como saltimbanco**. Madrid: Abada, 2007.

LA INFLUENCIA DE FELISBERTO HERNÁNDEZ EN LOS CUENTOS DE JULIO CORTÁZAR

Claudia MACÍAS*

- **RESUMEN:** La crítica coincide en que “Casa tomada” -cuento publicado en 1946- es una alegoría en contra del peronismo, aunque Cortázar no acepta haber tenido esa intención. En cambio, no ha reparado en las semejanzas que guarda con el cuento “La casa de Irene”, publicado en 1929, de Felisberto Hernández. Sin embargo, Cortázar nunca reconoció la influencia del escritor uruguayo. En este artículo, revisaremos primero el carácter del compromiso político de Julio Cortázar. Y en los dos apartados siguientes, compararemos “La casa de Irene” con “Casa tomada”, y revisaremos las influencias reconocidas y furtivas que se perciben en algunos cuentos de *Deshoras*, última colección de cuentos publicada por el autor en 1982. En suma, trataremos de comprobar la influencia felisbertiana en la obra del escritor argentino.
- **PALABRAS CLAVES:** “La casa de Irene”. “Casa tomada”. Influencia felisbertiana. Compromiso político.

En 1979, en el prólogo para *Rayuela* de la Biblioteca Ayacucho, Jaime Alazraki resume que “Casa tomada”, de Julio Cortázar, “[...] ha sido traducida como una alegoría del peronismo [...], los ruidos que terminan expulsándolos de la casa simbolizan la irrupción de las clases trabajadoras en el escenario de la Historia” (ALAZRAKI, 2004, p.XLII). El crítico hace referencia a la lectura política del cuento de Juan José Sebrelli, en 1965, y de David Viñas, en 1970. Dicha lectura se ha mantenido vigente, como en Gerardo Mario Goloboff (1998, p.51-89), “El peronismo toma la casa”, y en Carolina Orloff (2013, p.48-55), “The Anti-Peronist Years”, entre otros. Pero Cortázar rechazó dicha interpretación aunque reconoció que sería válida. ¿De dónde viene, entonces, esa “magia” de la casa que expulsa a los hermanos? Una respuesta sería: de la influencia de Felisberto Hernández, porque “[...] la escritura de Felisberto realiza el encuentro con lo excepcional más acá de cualquier programa y cualquier moral sobre el valor de los hallazgos.” (GIORDIANO, 2006, p.81).

En la lectura del abundante material inédito que se publicó a su muerte -cartas, textos de crítica y de ficción-, encontramos una veta de estudio a la que se suma una serie de afinidades con la obra del escritor uruguayo Felisberto Hernández, que nunca reconoció como entre sus influencias y que trataremos de demostrar en este artículo.

* SNU - Seoul National University - College of Humanities - Department of Hispanic Language and Literature – Seoul, Korea – 08826. maciascl@snu.ac.kr

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

Para cumplir nuestro objetivo, comprenderemos tres apartados. Primero, sobre el carácter del compromiso político de Julio Cortázar; segundo, la comparación entre “La casa de Irene” de Felisberto Hernández, publicado en 1929, y “Casa tomada”, de 1946, de Julio Cortázar; tercero, las influencias reconocidas y furtivas que se perciben en los últimos cuentos de *Deshoras*, colección publicada antes de morir, en 1982. Recurriremos a una abundante bibliografía para validar nuestra propuesta, así como a la poca crítica que se ha pronunciado en esta dirección de nuestro estudio.

El carácter del compromiso político de Julio Cortázar

A finales de la década de los treinta y principios de los cuarenta, el joven maestro Julio Florencio Cortázar vivía en Chivilcoy y fue acusado de comunista por primera vez. En 1944, llegó a Mendoza y ahí se le acusó de lo contrario: de fascista, rosista y hasta de nazi. Ya como el escritor Julio Cortázar, en 1968, volvió a ser calificado como comunista por nada menos que Jorge Luis Borges, según le cuenta el propio Cortázar a Roberto Fernández Retamar, en carta del 20 de octubre de 1968, con la confianza de la amistad que los unió hasta su muerte:

Borges pronunció una conferencia en Córdoba sobre literatura contemporánea en la América Latina. Habló de mí como un gran escritor, y agregó: “Desgraciadamente nunca podré tener una relación amistosa con él porque es comunista”. Cuando leí la noticia en los diarios, me alegré más que nunca del homenaje que le rendí en *La vuelta al día...* Porque yo, aunque él esté más que ciego ante la realidad del mundo, seguiré teniendo a distancia esa relación amistosa que consuela de tantas tristezas. (CORTÁZAR, 1984, p.84).

Julio Cortázar defendió su posición como escritor comprometido, pero a partir de su exilio voluntario en 1951, aunque fue acusado no pocas veces de ser ‘profesional’ y cosmopolita, frente al provincialismo que José María Arguedas rescataba como valor por su cercanía con el pueblo y con sus raíces culturales. La discusión referida por Arguedas está en el “Primer diario” (15 de mayo, 1968) de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, donde señala como ejemplo a escritores consagrados como precursores de la definición identitaria de sus países y de Latinoamérica:

Y había decidido hablar hoy algo sobre el juicio de Cortázar respecto del escritor profesional. Yo no soy escritor profesional, Juan [Rulfo] no es escritor profesional [...]. Soy en ese sentido un escritor provincial; sí, mi admirado Cortázar; y, errado o no, así entendí que era don João [Guimarães] y que es don Juan Rulfo. (ARGUEDAS, 1987, p.25).

La toma de conciencia de Cortázar sobre un compromiso ideológico había sido explicitada en 1967, un año antes de este escrito de Arguedas de manera un tanto lúdica,

en “Casilla del camaleón”: “[...] mi color y mi rumbo preferidos se perciben apenas se mira bien: cualquiera sabe que habito a la izquierda, sobre el rojo. Pero nunca hablaré explícitamente de ellos, o a lo mejor sí, no prometo ni niego nada.” (CORTÁZAR, 1986c, p.213). Y también, en su declaración de mayo de 1967, titulada “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”:

En 1957 empecé a tomar conciencia de lo que pasaba en Cuba. [...] El triunfo de la Revolución Cubana, los primeros años del gobierno, no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y desearla. (CORTÁZAR, 1984, p.62).

Julio Cortázar reconoce que comienza “a tomar conciencia” a finales de la década de los cincuenta, casi diez años después de publicado su cuento “Casa tomada”. Esta confesión se da cuando está completamente establecido en Europa adonde había partido el 15 de octubre de 1951, “con la firme intención de quedarme en París”, según le dijo a Edith Aron en la carta en que le anunciaba su viaje (ARIAS CAREAGA, 2014, p.75). Cortázar mantuvo una posición muy personal y particular en términos de su compromiso ideológico, especialmente con las revoluciones latinoamericanas, pero jamás aceptó ser un escritor panfletario, como afirma en la definición de su oficio en la entrevista de *Lifé*, en abril de 1969:

Un escritor de verdad es aquel que tiende el arco a fondo mientras escribe y después lo cuelga de un clavo y se va a tomar vino con los amigos. La flecha ya anda por el aire, y se clavará o no se clavará en el blanco; solo los imbéciles pueden pretender modificar su trayectoria o correr tras ella para darle empujoncitos suplementarios con vistas a la eternidad y a las ediciones internacionales. (CORTÁZAR, 2009, p.249-250).

Resultaba incongruente con su postura que aceptara esta entrevista con Rita Guibert para la revista norteamericana *Lifé*, aunque justificó que había exigido el derecho de revisar las pruebas para comprobar que lo dicho por él se respetaría con puntos y comas, antes de su publicación en abril de 1969 bajo el título “La órbita de Julio Cortázar”. Cuando se justifica ante sus amigos, especialmente ante los cubanos, acepta y aprovecha para referirse a la disputa con José María Arguedas:

[...] ni Arguedas ni nadie va a ir demasiado lejos con esos complejos regionales, de la misma manera que ninguno de los “exilados” valdría gran cosa si renunciara a su condición de latinoamericano para sumarse más o menos parasitariamente a cualquier literatura europea. A Arguedas le fastidia que yo haya dicho [...] que a veces hay que estar muy lejos para abarcar de veras un paisaje, que una visión supranacional agudiza con frecuencia la captación de la esencia de lo nacional. (CORTÁZAR, 2009, p.255).

Por su parte, Arguedas al responderle a Cortázar desde Santiago de Chile, el 18 de mayo de 1969, apela a Roberto Fernández Retamar a quien expresa su admiración justamente antes de esgrimir una nueva crítica en contra del escritor argentino. Arguedas describe en detalle el concepto defendido, exponiendo el valor de su conocimiento de primera mano de los mitos fundadores del ser peruano, reiterando su postura nacionalista y su exigencia de permanecer dentro del propio territorio con un espíritu solidario de lucha:

Tú, Roberto (F.R.), pedernal y ternura, te colmarías en Arequipa de más seguridades y júbilos sobre nosotros, los andinos. [...] Mientras tanto, y desde la grandísima revista norteamericana *Life*, Julio Cortázar, que de veras cabalga en flamígera fama, como sobre un gran centauro rosado, me ha lanzado unos dardos brillosos. Don Julio ha querido atropellarme y ningunearme, irritadísimo, porque digo en el primer diario de este libro, y lo repito ahora, que soy provinciano de este mundo. (ARGUEDAS, 1987, p.143).

En agosto de ese mismo año, le esperaba a Cortázar otra discusión. El motivo ahora sería el distanciamiento que ciertos académicos militantes de la izquierda percibían entre la realidad y los escritos que estaban produciendo algunos de los más famosos del Boom; concretamente, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. El portavoz fue Óscar Collazos, entonces director del Centro de Estudios Literarios de la Casa de las Américas. Cortázar señaló que Collazos discutía sobre el concepto de una realidad inmediata, producto de la influencia de la Revolución Cubana, y en su respuesta le advertía con firmeza del peligro de caer en el realismo socialista. Para Cortázar, la realidad era el hombre mismo: “La auténtica realidad es mucho más que el ‘contexto sociohistórico y político’, la realidad soy yo y setecientos millones de chinos, un dentista peruano y toda la población latinoamericana” (CORTÁZAR, 1970, p.64-65, comillas del texto). Los ensayos se publicaron originalmente en *Marcha* (Montevideo), fechados desde agosto de 1969 hasta abril de 1970. Collazos (1970, p. 9, p.19-20) defendía la relación “casi marital” que debía haber “[...] entre la escritura, las estructuras narrativas y los momentos objetivados por la experiencia del autor”. En la reacción de Cortázar ante el ensayo del joven escritor colombiano, quedó explicitada su idea de que la escritura revolucionaria no era solamente la que tenía un contenido revolucionario sino “la que procuraba revolucionar la novela misma”, utilizando todos los recursos y hasta “la fractura del lenguaje” (CORTÁZAR, 1970, p.75). Años después, Óscar Collazos reconoció que su postura había sido radical y declaró que la orden de escribir dicho cuestionamiento había venido de Ángel Rama: “La «polémica» no empezó como polémica, sino como un artículo mío publicado en agosto de 1969 en la revista *Marcha*, de Montevideo, por pedido de Ángel Rama” (COLLAZOS, 2013). Por supuesto, Rama había desaparecido muchos años antes de esta confesión. Nos importa destacar de la anterior afirmación que la postura revolucionaria de Cortázar cuestionaba ya en ese momento las limitaciones que podría suponía un compromiso político sobre las obras literarias.

Sin embargo, no deja de señalarle a Ángel Rama, en carta del 7 de mayo de 1973, la necesidad de tomar conciencia del momento histórico y político que sentía que debía exigirse a los escritores latinoamericanos, a propósito de la *Historia personal del Boom* publicada por José Donoso en 1972: “De ninguna manera creo útil ni necesario el libro de Donoso, que deliberadamente con algo de suicidio al pedo, escamotea toda referencia al panorama político latinoamericano, al hecho esencial de que también el *boom*, mírese como se mire, es un hecho histórico y político.” (CORTÁZAR, 2000, p.1520).

Los escritos de Cortázar en donde asumía una clara denuncia política eran diferentes, en estilo y en su concepción de sus textos propiamente literarios, según se puede apreciar en la carta a Mario Muchnik del 12 de diciembre de 1983, cuando le comenta sobre su última visita a Buenos Aires, dos meses antes de morir:

Me bastó una semana en Baires [*sic*] para comprobar lo que ya sabía, o sea que en estos diez años prácticamente nadie leyó los numerosos textos que fui escribiendo en contra de la Junta, a propósito del exilio, etc. EFE los distribuía (por ejemplo a *Clarín*) pero allá solamente publicaban mis textos literarios [...]. (CELLA, 2012).

Cortázar señala que defendió las causas de Cuba y de Nicaragua por el sentido de fraternidad que le dio a la justicia social, más que por su ideología. En carta del 4 de febrero de 1972, se defiende ante el reclamo de Haydée Santamaría y le comenta sobre su “Policrítica en la hora de los chacales”, que se había publicado un año antes en *Marcha*: “[...] en momentos de crisis me guiaré por mi sentido de los valores -intelectuales o morales o lo que sean- y no me callaré lo que crea que no debo callarme” (CORTÁZAR, 1984, p.149). Cortázar sentía un profundo cariño por Cuba, al grado de llegar a perdonarle los excesos de un gobierno que se convertía cada vez más en un sistema totalitario. Pero, especialmente, Cortázar (2009, p.256) estaba convencido de que había tomado la mejor decisión al salir de Argentina: “Los «exilados» no somos ni mártires ni prófugos ni traidores; y que esta frase la terminen y la refrenden nuestros lectores, qué demonios”.

Como podemos apreciar en este breve recorrido, Julio Cortázar no asumía conscientemente una postura política al momento de escribir sus textos, antes de su partida a Francia a principios de los años cincuenta. Antes bien, ya desde París, se enfrenta primero a Arguedas y luego a Ángel Rama -a través de Collazos- sobre el carácter revolucionario e identitario que debía asumir todo escritor latinoamericano. De hecho, en 1965, le confiesa a Mario Vargas Llosa (1968, p.85):

Yo no sé dónde empieza o termina lo real y lo fantástico; en mis primeros libros preferí insertar lo fantástico en un contexto minuciosamente realista (los cuentos de *Bestiario* por ejemplo), mientras que ahora tiendo a manifestar una realidad ordinaria dentro de circunstancias con frecuencia fantásticas.

“Casa tomada” es uno de los primeros cuentos publicados por Cortázar. Apareció en diciembre de 1946, “en *Anales de Buenos Aires*, revista que Borges dirigía y que por

esos años representaba, junto con *Sur* y *Realidad*, una de las tribunas más influyentes” (ALAZRAKI, 1994, p.58). Cabe destacar que el primer número de los *Anales* “[...] coincide con el regreso de Cortázar a la capital, tras su periplo docente por Bolívar, Chivilcoy y Mendoza” (MESA GANCEDO, 2005, p.135), lo que supone que Cortázar se encontraba inmerso en la dinámica de estas revistas como lector y, poco después, como escritor. El cuento fue elogiado por Jorge Luis Borges y se incorporó en la *Antología de la literatura fantástica*, editada por el mismo Borges junto con Bioy Casares y Silvina Ocampo (CORTÁZAR, 1977, p.59-61).

Aunque Cortázar reconoció siempre la presencia de lo fantástico en sus primeros cuentos, prácticamente toda la crítica coincidió en leer “Casa tomada” como una denuncia en contra de la dictadura de Perón. Sin embargo, en términos del compromiso político en el periodo que comprendería la escritura de los cuentos de *Bestiario*, el autor había declarado su desinterés por la política, periodo que autodenominaba “escapismo intelectual”, en carta del 10 de mayo de 1967 dirigida a Fernández Retamar:

A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa, pero a juzgar por *lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país*, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del *escapismo intelectual* que era la mía hasta entonces. (CORTÁZAR, 1984, p.60, las cursivas son nuestras).

Entrevistado en 1975 por Elena Poniatowska (2013, p.11), afirmó sobre sus años anteriores al exilio: “Fueron mis años de mayor soledad; fui un erudito; toda mi información libresca es de esos años; mis experiencias fueron siempre literarias”. Ante la declarada ausencia de interés político por parte de Cortázar en el tiempo de escritura de “Casa tomada”, cabe preguntarse ¿de dónde le viene, entonces, esa idea de lo fantástico con un estilo tan diferente y peculiar, exento de monstruos y aceptado de manera tan natural? Un detalle importante para nuestra respuesta son las influencias reconocidas por el autor, para la entrevista de 1969 en *Life* que se realizó por escrito y que fue revisada previamente por el autor, por lo cual tuvo todo el tiempo para reflexionar en sus respuestas:

En otras ocasiones he hablado de los autores que influyeron en mí, de Julio Verne a Alfred Jarry, pasando por Macedonio, Borges, Homero, Arlt, Garcilaso, Damon Runyon, Cocteau, Virginia Woolf, Keats [...], Lautréamont, S.S. Van Dine, Pedro Salinas, Rimbaud, Ricardo E. Molinari, Edgar A. Poe, Lucio V. Mansilla, Mallarmé, Raymond Roussel, el Hugo Wast de *Alegre y Desierto de piedra*, y el Charles Dickens del *Pickwick Club*. (CORTÁZAR, 2009, p.243-244).

Y un poco más adelante en la misma entrevista, la afirmación sobre cómo concebía la relación con Feliberto Hernández y Juan Carlos Onetti, “rejunta tácita”, y la fecha tardía en que los conoció “me agarraron ya grandecito”:

Se me ha preguntado por una posible influencia de Onetti, Felisberto Hernández y Marechal. Los dos primeros me agarraron ya grandecito, y en vez de influencia hubo más bien rejunta tácita, ninguna necesidad de conocerse, demasiado para saber cuáles eran los cafés y los tangos preferidos. (CORTÁZAR, 2009, p.244).

Cortázar no reconocería la influencia de Felisberto Hernández nunca, ni en 1969, año de esta declaración, ni en 1975 cuando escribió el prólogo para *La casa inundada y otros cuentos* publicada en Barcelona, ni en 1980 cuando le dirigió la sentida “Carta en mano propia” para la edición de Ayacucho. Sin embargo, hay no pocas coincidencias demasiado evidentes entre los estilos de Felisberto Hernández y de Julio Cortázar, especialmente en textos de la narrativa breve como en “Casa tomada”, según trataremos de demostrar.

“La casa de Irene” de Felisberto Hernández y “Casa tomada” de Julio Cortázar

En 1967, Cortázar publicó “Casilla del camaleón”, en donde se refiere al estudio que había hecho sobre la poesía de Keats como “[...] hermoso libro suelto y despeinado”. En el mismo párrafo, continúa: “esta mañana en París un escritor comprometido -usted me entiende- me señaló la necesidad de una ideología sin contradicciones. Entonces, mientras le dejaba la cara y me perdía en una niebla [...]” (CORTÁZAR, 1986c, p.209). Notemos en las citas anteriores la animación que le ha conferido al libro “suelto y despeinado”, así como la fragmentación corporal de la frase “mientras le dejaba la cara”. En 1969, se refiere a su texto *El perseguidor* de igual manera que al libro de Keats: “Pasaron siete años hasta que un segundo libro, *Las armas secretas*, despeinó bruscamente a sus lectores con un relato llamado *El perseguidor*” (CORTÁZAR, 2009, p.242). Y en la “Declaración jurada” con que inicia el estudio del poeta inglés, publicado póstumamente pero escrito al mismo tiempo que los cuentos de *Bestiario*, le imprime un carácter humanizado a su bolígrafo:

Hace años que he renunciado a pensar coherentemente, mi lapicera Waterman piensa mejor por mí. Parece que juntara energías en el bolsillo, la guardo en el chaleco, encima del corazón, y es posible que a fuerza de escucharlo ir y venir el gran gato redondo cardenal su propio corazón de tinta, su pulpito elástico, se vaya llenando de deseos y de imaginaciones. Entonces me salta a la mano y el resto es fácil, es exactamente ahora. De todas maneras mis numerosos prejuicios no la dejan andar libre por la página. (CORTÁZAR, 1996, p.15, las divisiones son del texto).

Igual caracterización a la de la inteligente pluma la encontramos en un texto de muchos años atrás: una silla que coquetea, en “La casa de Irene” de Felisberto Hernández, uno de los cuentos de *Libro sin tapas* de 1929, también publicado en *La Palabra* (Rocha, Uruguay, n.74, p.2), en mayo del mismo año:

La silla que tomó para tocar era igual de forma a la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta: ésta tenía que ver conmigo. Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo. (HERNÁNDEZ, 1983, p.41).

“La casa de Irene” es de los primeros cuentos de Felisberto Hernández, que para esos tiempos compartía su oficio de escritor con el de pianista itinerante. En este cuento, el narrador-personaje que se autonombra solamente como “yo”, nos dice que en la casa de Irene se encontró con un misterio blanco, diferente y amenazado por un misterio negro: “Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco [...]: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39).

Dentro de la casa de Irene, los objetos tienen vida propia, pero no se pueden comunicar directamente con los demás. Irene es la intermediaria entre ambos: “[...] parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39). Cuando el narrador comienza a frecuentar la casa, entra en comunión con el misterio blanco y es cuando puede percibir la vida propia que tiene el piano, las sillas y los demás objetos de la casa:

Después me senté yo a tocar y me parecía que el piano tenía personalidad y se me prestaba muy amablemente. Todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto. En ese momento me daba cuenta que a todo eso contribuían, Irene, todas las cosas de su casa. (HERNÁNDEZ, 1983, p.40).

Si comparamos con el cuento de Cortázar, podremos notar varias coincidencias. Enumeraremos las más evidentes:

1) El título de ambos relatos tiene como núcleo la casa, que domina y controla el efecto de animación de lo que en ellas se contiene: “La casa de Irene”, de 1929; “Casa tomada”, de 1946.

2) Solo hay dos personajes en los cuentos y tienen nombre idéntico: Irene y el “yo” narrador en primera persona.

3) En el cuento de Felisberto Hernández, las sillas y el piano de la casa tienen personalidad y carácter animado: “La silla era de la sala y tenía una fuerte personalidad”, “[...] en la sala me quedé solo un momento y me pareció que a pesar de todo, las sillas entre ellas se entendían.” (HERNÁNDEZ, 1983, p.41-42). En el relato de Cortázar, la casa se adueña de todo lo que contiene, los personajes inclusive: “[...] llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos.” (CORTÁZAR, 1990a, p.9).

4) A los dos narradores-personajes les interesan más las manos que cualquier otra parte del cuerpo de sus compañeras: “Hoy he tomado las manos de Irene. No puedo pensar en otra cosa [...] cuando las manos estaban realizando su danza en el teclado”

(HERNÁNDEZ, 1983, p.40); “[...] y a mí se me iban las horas viéndole las manos como erizos plateados” (CORTÁZAR, 1990a, p.11).

5) Ambos narradores-personajes expresan su especial interés por la casa: “Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. [...] Hoy volví a la casa de la joven que se llama Irene. [...] Hoy he vuelto a la casa de Irene.” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39-40); “Pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene.” (CORTÁZAR, 1990a, p.11).

6) Frases casi idénticas refiriéndose al propio narrador-personaje: “uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más” (“La casa de Irene”, p.39); “[...] hablar de la casa y de Irene porque yo no tengo importancia.” (CORTÁZAR, 1990a, p.11).

Si bien Cortázar dijo en entrevista para la televisión española que “Casa tomada” era resultado de una pesadilla (SOLER SERRANO, 1977), afirmación que repitió después, el dominio que ejerce la casa sobre los que están dentro de ella en los dos relatos anteriores se asume de manera muy natural, sin el terror ni el impacto de una pesadilla. Una posible explicación podría estar en el cuento de Felisberto Hernández cuando explica que el misterio blanco “[...] no tentaba a nada: uno se encontraba envuelto en él y no le importaba nada más” (HERNÁNDEZ, 1983, p.39). Lo cierto es que en dicha entrevista y después, Cortázar rechazó haber tenido la intención de redactarlo como alegoría del peronismo.

En su estudio clásico sobre lo neofantástico, Jaime Alazraki (1983) afirmó que “Casa tomada” le recordaba *El proceso* de Kafka,

[...] en la imposibilidad, por parte del personaje, de descubrir la naturaleza de su delito y de establecer el sentido de las leyes según las cuales es juzgado y condenado. Esta ambigüedad convierte a la novela en una parábola o metáfora de la existencia humana. El mismo principio de ambigüedad actúa en el relato de Cortázar. No sabemos qué o quiénes “toman” la casa; tampoco sabemos por qué los personajes ceden la casa sin resistencia alguna. (ALAZRAKI, 1983, p.143, comillas del texto).

Pero en Cortázar nunca hay interés por conocer las razones de la expulsión ni se cuestiona la presencia de esa fuerza que los expulsa, ni se percibe ningún juicio ni condena (aunque no pocos han insinuado el incesto). Así como en el cuento de Felisberto Hernández, lo que ocurre dentro de la casa se asume con la mayor naturalidad del mundo.

En 1974, Italo Calvino prologa la traducción al italiano de *Nadie encendía las lámparas*, en donde destaca como punto de partida que “[...] se amontonan sobre sus páginas los gags, las alucinaciones, las metáforas, en donde los objetos toman vida como las personas.” (CALVINO, 1985, p.3), además del “inevitable piano” que aparece con recurrencia en los textos felisbertianos, y también tanto en “La casa de Irene” como en “Casa tomada”. Calvino imprime la frase que se repetirá para definir al escritor uruguayo:

Felisberto Hernández es un escritor que no se parece a nadie, a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos; es un “irregular” que escapa a toda clasificación y a todo encuadramiento, pero que se presenta a la primera ojeada sin ningún riesgo de confusión. (CALVINO, 1985, p.3).

En 1975, Cortázar prologa la selección de cuentos preparada por Cristina Peri Rossi, a publicarse en Lumen, Barcelona, en donde destaca la técnica hernandiana:

Ese deslizamiento a la vez natural y subrepticio que de entrada hace pasar un relato gris y casi costumbrista a otros estratos donde está esperando *la otredad vertiginosa*, sólo puede ser sentido y seguido por *lectores dispuestos a renunciar a lo lineal*, a la mera rareza de una narración donde suceden cosas insólitas. Si algo tienen los cuentos de Felisberto es que *no son insólitos*, en la medida en que su infaltable protagonista es también infaltablemente fiel a su propia visión y no hace el menor esfuerzo por explicarla, por *tender puentes* de palabras que ayuden a compartirla. (CORTÁZAR, 1975, p.6, las cursivas son nuestras).

En las cursivas de la cita anterior podríamos identificar elementos muy propios de la poética cortazariana: la otredad vertiginosa, la renuncia a lo lineal, la imposibilidad de sus personajes ante lo extraño o lo fantástico y, muy especialmente, los puentes que siempre tendió Cortázar en sus relatos y que también se encuentran como motivos en los textos felisbertianos. Estamos hablando, entonces, de la influencia de Felisberto sobre Cortázar que parece tan evidente. Nos queda un problema. ¿Podemos demostrar que Julio Cortázar leyó a Felisberto Hernández antes de escribir su cuento? Cortázar afirmaba con no poco orgullo, en 1966:

A partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa. (HARSS, 1981, p.264).

La cita anterior es de un año después de la publicación de “Casa tomada”, entonces, el propio autor reconocía que sus cuentos eran innovadores, ¿por qué tenía que aclarar que al menos en su país? Por otra parte, ¿por qué en “Carta en mano propia” (1980) le dedica un saludo tan afectuoso, “Te querrá siempre. Julio Cortázar” (CORTÁZAR, 1985, p.XIV), rememorando con nostalgia la imposibilidad de haber coincidido con Felisberto Hernández el 26 de diciembre de 1939, cuando vivía en Chivilcoy? Felisberto había ido a dicha población para dar un concierto con su terceto cuando Cortázar se desplazaba hacia la capital: “[...] habían empezado las vacaciones de verano y yo aprovechaba para volver a Buenos Aires donde me esperaban mis amigos, los cafés del centro, amores desdichados y el último número de *Sur*.” (CORTÁZAR, 1985, p.X). Y aquí un dato importante: Cortázar declara su filiación como lector de la importante revista donde, en 1943, Felisberto Hernández publicara “Las dos historias” (ANDREU, 1977, p.413), un relato en el cual “las veredas parecían haber nacido del pie de los muros, y eran simpáticas” y “los muros severos y blancos habían cruzado sus miradas a través del aire y el silencio” (HERNÁNDEZ, 1985b, p.210, p.211). En este cuento, además, se desarrolla el motivo

del desdoblamiento tan preferido por el escritor argentino y que bien pudo haberlo leído durante esa década en que escribía los cuentos de *Bestiario*:

El 16 de mayo era sábado, y serían aproximadamente las nueve de la noche cuando la conocí. Hace un momento recordaba el tipo que yo era aquella noche y cómo era mi indiferencia. También me imaginaba que si el tipo mío de ahora le dijera al tipo mío de aquella noche, al salir de casa de ella, que apuntara esa fecha por ser la de un gran acontecimiento, aquél le diría a éste que era un decadente y que había caído en un lazo vulgar. Sin embargo, mi tipo de ahora se ríe de aquél y no se detiene a pensar si aquél tenía o no razón; aún más: trata de recordar los menores detalles de aquél para reírse más, y para ver cuándo y cómo fue que aquél empezó a ser éste [...]. (HERNÁNDEZ, 1985b, p.207-208).

En el cuento “Lejana”, de 1951, por ejemplo, la clave es el desdoblamiento de la protagonista -“el tema del doble aparece ya con toda su fuerza en ese cuento” (GONZÁLEZ BERMEJO, 1978, p.35), afirmaría Cortázar-, un recurso que Calvino destacaba en Felisberto Hernández:

Esa forma que tiene de darle cabida a una representación dentro de la representación, de establecer dentro del relato extraños juegos cuyas reglas establece en cada oportunidad, es la solución que ha encontrado para darle una estructura narrativa clásica al automatismo casi onírico de su imaginación. (CALVINO, 1985, p.4).

Sin embargo, el ejercicio felisbertiano es mucho más complejo y natural, sin la angustia de Alina Reyes en “Lejana”. En este relato de Cortázar, además, el puente es un motivo central y, justamente, en “Nadie encendía las lámparas” (Montevideo, mayo de 1946), el narrador-personaje habla de un cuento en donde “[...] había una mujer que todos los días iba a un puente con la esperanza de poder suicidarse” (HERNÁNDEZ, 1985a, p.130), imagen que guarda gran semejanza con la trama del cuento argentino.

Bestiario, publicado en 1951, marca definitivamente la entrada de Julio Cortázar en la literatura latinoamericana. Su incursión enriquece al género y su volumen de cuentos se suma a los bestiarios famosos, junto con el de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel, entre otros. Por ello, no deja de extrañar la declaración de 1969, repetida en ocasiones posteriores, sobre el abandono de su primera obra: “[...] me fui de la Argentina el mismo mes en que apareció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento” (CORTÁZAR, 2009, p.242).

“Casa tomada” se publica en 1946, dieciocho años después de “La casa de Irene”. Y llama la atención el interés de Cortázar por subrayar en “Carta en mano propia”, que fue hasta 1947 cuando leyó por primera vez algo de Felisberto Hernández: “[...] aunque no supiera nada de vos como escritor porque eso habría de suceder mucho después, en el cuarenta y siete, cuando *Nadie encendía las lámparas*.” (CORTÁZAR, 1985, p.XI). Sin embargo, hay un error en la declaración porque si bien se está refiriendo a la colección de cuentos editada en Buenos Aires (Sudamericana, 1947) como la primera de sus lecturas,

más adelante afirmar: “Es cierto que a mí no me hizo falta encontrarte en Chivilcoy para que años más tarde me deslumbraras en Buenos Aires con *El acomodador* y *Menos Julia* y tantos otros cuentos” (CORTÁZAR, 1985, p.XII). Estos dos cuentos citados por Cortázar se publicaron en 1946. El primero, en el número de junio de *Anales de Buenos Aires*, la misma revista donde Cortázar publicará “Casa tomada” en diciembre. Y el segundo, en la revista *Sur*, en el número 143 de septiembre.

En el apartado siguiente veremos que tal vez Julio Cortázar no se olvidó del todo del primer volumen de sus cuentos ni de Felisberto Hernández.

Influencias reconocidas y furtivas en *Deshoras* (1982)

Internado en el hospital, en enero de 1984, Cortázar terminaba sus dos últimos textos: *Argentina, años de alambradas culturales* (ensayo) y *Negro el 10* (poesía), este último con dibujos de Luis Tomasello, un conjunto de breves poemas y algunos textos en prosa en los que la muerte es una grave presencia. En 1982, había publicado su último libro de cuentos, *Deshoras*. No hubo ninguna novela en este periodo final de su vida.

En el prólogo que Cortázar escribió para las obras completas de Roberto Arlt, en 1981, había reconocido: “Si de alguien me siento cerca en mi país es de Roberto Arlt, aunque la crítica venga a explicarme después otras cercanías desde luego atendibles, puesto que no me creo un monobloc. Y esa cercanía se afirma aquí y ahora [...]” (CORTÁZAR, 1981, p.VIII). Sylvia Saítta afirma que la relectura de Arlt influyó en los cuentos de *Deshoras*, “[...] porque es precisamente la relectura de Arlt, la que opera, como dice en ese prólogo, como una máquina del tiempo que lo devuelve a su Buenos Aires de los años cuarenta.” (SAÍTTA, 2014, p.385).

Ciertamente, en “Satarsa”, el cuarto cuento de *Deshoras*, por ejemplo, se puede encontrar la presencia de una mitología reelaborada en función del juego de un palíndromo que provenía del cuento “Lejana”, “átale, demoníaco Caín, o me delata” (CORTÁZAR, 1990b, p.36). En “Satarsa”, se incluye junto con otros versos (CORTÁZAR, 1983a, p.59) que resultarán ser paráfrasis del poema “Abel y Caín” de *Las flores del mal* de Baudelaire (MACÍAS, 2001). Lozano se lo dice a su hija Laurita, víctima de mutilación por las ratas, en son de juego en su casa de Mendoza, ciudad significativa en la vida de Cortázar, ya que en ella trabajó como profesor de literatura de 1944 a 1945, en la Universidad del Cuyo. Los elementos simbólicos de “Satarsa” nos llevan hasta el dios Apolo, divinidad relacionada con el laurel -la esposa y la hija del protagonista se llaman Laura y Laurita-, y con el monstruo Pitón -Yarará, serpiente en guaraní, es otro personaje del grupo perseguido- (MACÍAS, 2001). Esta red simbólica tendría su referente en el estudio que había realizado en los cuarenta sobre John Keats: “A fines de 1819, Apolo era para él un áspero camino por andar, el del olvido del ruiseñor y los frutos y la danza vernal” (CORTÁZAR, 1996, p.442). Cortázar le da forma a ese ensayo con el título *Imagen de John Keats*, entre 1951 y 1952, y se quedaría inédito hasta 1996. De este libro sabíamos solo un poco gracias a “Casilla del camaleón”, donde afirmaba:

Hacia los años cuarenta habité largamente en uno de esos mundos que les parecen cursis y trasnochados a los jóvenes y que no es de buen tono evocar *hic et nunc*: hablo del universo poético de John Keats. Incluso escribí seiscientas páginas que eran entonces y quizá siguen siendo el único estudio completo en español sobre el poeta. (CORTÁZAR, 1986c, p.209).

Arias Careaga (2014, p.74-75) señala que le dedicaría seis meses de trabajo recién llegado a Europa: “Es interesante que este proyecto, que nunca publicaría en vida, marque sus primeros momentos en París, como si se resistiera a romper del todo con un pasado al que el poeta inglés lo une con fuerza”. En “Satarsa”, el personaje homónimo cobra vida gracias a un cambio en el juego con las palabras: atar a la rata↔atar a la rata; atar a las ratas↔Satarsa la rata. El palíndromo crea un nuevo nombre que encarna en varios referentes, de los cuales el último es una gran rata que resultan ser los militares que atraparán a los perseguidos. Y aquí, volvemos a Roberto Arlt. En *El jorobadito*, publicado en 1933, incluye algunos cuentos de corte fantástico como “El traje del fantasma”, donde se puede leer una alegoría sobre las ratas, aludiendo a la sed y al desierto, que también aparecen en el cuento de Cortázar:

[...] Una chata de hierro encallada en el légamo se había convertido en un vivero de ratas atroces. Por la noche, las más gordas, a la luz de la luna, bailaban como castores sobre dos patas, y el Marinero afirmaba que ni él, “ni siquiera él”, se hubiera atrevido a poner un pie en tal lugar. Más allá se dilataba el desierto negro y ardiente como la sed... y de aquello era mejor no hablar por un montón de razones. (ARLT, 1975, p.123-124, comillas del texto).

En entrevista en México en 1983, Cortázar reiteró su admiración por Arlt. Había escrito el prólogo para las obras completas de Roberto Arlt, en 1981, en donde recordaba los años cuarenta y a los escritores argentinos entonces admirados: “mi Buenos Aires de los años cuarenta, me doy cuenta de cómo muchos escritores argentinos que en ese entonces me parecían a la altura de Arlt, Güiraldes, Gironde, Borges y Macedonio Fernández”, destacando al primero como “un escritor tan querido” (CORTÁZAR, 1981, p.IV). Pero el prólogo combina elogios y críticas. Alberto Giordano (2006, p.77) señala: “Acaso le podamos disculpar la empalagosa familiaridad con la que trata al autor de *Los siete locos*, pero lo que resulta intolerable es la condescendencia con la que juzga su obra”. Al final, Cortázar cita “El traje del fantasma” que bien podría haber influido en la personificación de las ratas en “Satarsa”.

Un año antes del prólogo para Arlt, en 1980, Cortázar había escrito la “Carta en mano propia”, también como preliminar para la edición de novelas y cuentos de Felisberto Hernández en la Biblioteca Ayacucho. Giordano analiza ese texto y critica la postura de Cortázar que lejos de reconocer el magisterio del escritor uruguayo lo simplifica y lo equipara con su propio estilo:

Lo molesto de la misiva cortazariana es el empobrecimiento al que parece querer someter la obra de Felisberto y su imagen de escritor anómalo por la forma en que

se los apropia. [...] Cortázar juega a identificarse con el otro sobre la base de una común excepcionalidad: él es tan poco convencional como Felisberto, Felisberto es tan transgresor como él. (GIORDANO, 2006, p.78).

La crítica ha destacado de entre los ocho relatos de *Deshoras* el último, “Diario para un cuento”, como su obra maestra que cierra su obra narrativa de ficción “y una misteriosa y hermosa despedida” (ALAZRAKI, 1985, p.42). ¿Por qué en este cuento que sería su testamento ficcional no menciona a Felisberto Hernández? En dicho texto se incluye, por orden de aparición, a Bioy Casares: “Quisiera ser Bioy porque siempre lo admiré como escritor y lo estimé como persona” (CORTÁZAR, 1983b, p.136); a Edgar Allan Poe: “el lujo de Poe” (CORTÁZAR, 1983b, p.138); encuentra la foto de Anabel “[...] en nada menos que una novela de Onetti” (CORTÁZAR, 1983b, p.140); a Keats, “en mis ratos libres yo traducía *Vida y cartas de John Keats*” (CORTÁZAR, 1983b, p.145); a Proust, “[...] como en una parodia de Proust pretendo entrar al recuerdo” (CORTÁZAR, 1983b, p.146); a Roberto Arlt: “[...] para mí era un territorio vedado que solo la imaginación o Roberto Arlt podían darme vicariamente” (CORTÁZAR, 1983b, p.150). Finalmente, dice que cuando compra “[...] nuevos libros en el camino a casa, me acuerdo que algo de Borges y/o de Bioy” (CORTÁZAR, 1983b, p.163). Abre y cierra el círculo con Bioy Casares, además de nombrarlo cuanto puede, pero no incluye ni recuerda el nombre de Felisberto Hernández. El “Te querrá siempre. Julio Cortázar”, se había quedado en el olvido.

“Diario para un cuento” tiene rasgos autobiográficos, como el hecho de que el protagonista es traductor, como él mismo lo fue de 1946 a 1951: “Traductor público nacional, gran oficio para la vida como la mía en ese entonces” (MATURO, 2004, p.210). Luisa Valenzuela (2014, p.31) acota que tuvo una amiga francesa que “[...] al menos en la ficción, se llamaba Anabel”, la protagonista de dicho cuento. Pero estarían también ciertas semejanzas con “Las dos historias” de Felisberto Hernández, que pudo haber sido uno de los primeros textos leídos por Cortázar en Buenos Aires, ya que se publicó en la revista *Sur*, en 1943. Estaría la coincidencia de los narradores-personajes testigos de historias ajenas organizadas por fechas, la focalización descentrada, el egoísmo que los narradores-personajes-escritores reconocen al final, así como la inconclusión e imposibilidad de escribir el relato anunciado. Las líneas finales de “Las dos historias” de Felisberto Hernández dan cuenta del proyecto inconcluso de escritura:

[...] he visto al joven de la historia y me ha dicho que no tiene más ganas de seguir escribiéndola y que tal vez nunca más intente seguirla. Yo lo siento mucho; porque después de haber conseguido esos datos que me parecen interesantes, no los podré aprovechar para esta historia. Sin embargo guardaré muy bien estos apuntes; en ellos encontraré siempre otra historia: la que se formó en la realidad, cuando un joven intentó atrapar la suya. (HERNÁNDEZ, 1985b, p.215).

Ese joven, que no es otro que el propio narrador-personaje-escritor que habla desdoblado, se queda con partes de la historia en sus manos, al igual que el de “Diario para un cuento” de Cortázar (1983b, p.167-168), que dice al final:

[...] no termino de convencerme de que nunca podré hacerlo porque entre otras cosas no soy capaz de escribir sobre Anabel, no me vale de nada ir juntando pedazos que en definitiva no son de Anabel sino de mí [...]. Ningún interés, de veras, porque buscar a Anabel en el fondo del tiempo es siempre caerme de nuevo en mí.

Alazraki (1985, p.45) afirma que “[...] el cuento, entonces, no es sobre Anabel, sino sobre el narrador que busca rescatarla y que en ese esfuerzo solamente conseguirá rescatarse a sí mismo”, afirmación que valdría también para “Las dos historias”. Además, los narradores-personajes de los dos cuentos pretenden escribir la historia de una chica por la que sienten interés pero no amor; también, ambos la besan. En los dos textos se releo lo escrito en ciertos momentos. Igualmente, los inicios presentan puntos en común: “El 16 de junio, y cuando era casi de noche, un joven se sentó ante una mesita donde había útiles de escribir. Pretendía atrapar una historia y encerrarla en un cuaderno.” (HERNÁNDEZ, 1985b, p.207); “2 de febrero, 1982. A veces, cuando me va ganando como una cosquilla de cuento [...] y rezongando a esta Olympia Traveller de Luxe [...] así a veces, cuando cae la noche y pongo una hoja en blanco en el rodillo.” (CORTÁZAR, 1983b, p.135).

Gonzalo Celorio atestigua que en la biblioteca personal de Julio Cortázar donada por Aurora Bernárdez a la Fundación Juan March de Madrid, se encontraban “numerosos ejemplares de *Las Hortensias* de Felisberto Hernández” y el libro de cuentos *Nadie encendía las lámparas*, profusamente subrayado en el cuento “El balcón”:

[...] subrayado y anotado con un evidente sentido de las coincidencias y las afinidades. Cortázar subraya, por ejemplo, el segundo párrafo del cuento “El balcón”: “El teatro donde yo daba los conciertos también tenía poca gente y lo había invadido el silencio: yo lo veía agrandarse en la gran tapa negra del piano. Al silencio le gustaba escuchar la música; oía hasta la última resonancia y después se quedaba pensando en lo que había escuchado. Sus opiniones tardaban. Pero cuando el silencio ya era de confianza, intervenía en la música: pasaba entre los sonidos como un gato con su gran cola negra y los dejaba llenos de intenciones”. (CELORIO, 2009, p.44-46).

El crítico mexicano agrega: “[...] el subrayado más significativo, a mi manera de ver, es el que marca estas líneas del mismo cuento: ‘Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellas parecían habitantes naturales de la mesa’. Remite, en primer lugar, al cuento juvenil de Cortázar ‘La estación de la mano’” (CELORIO, 2009, p.46). Y destaca una anotación especial en dicho volumen: “Al final de *Nadie encendía las lámparas*, Cortázar escribe: “Todos los cuentos en primera persona” (CELORIO, 2009, p.48).

A manera de conclusión

En 1941, Julio Cortázar publicó su primer cuento, “Llama el teléfono, Delia”, en *El Despertar* de Chivilcoy (CÓCARO, 1992, p.3), aunque Arias Careaga (2014, p.34)

afirma que fue en 1942. El segundo cuento publicado, en 1944, fue “Bruja”, en *Correo Literario de Buenos* (MESA GANCEDO, 2005, p.130). Estos, junto con otros textos escritos entre 1937 y 1945, se publicaron póstumamente en *La otra orilla*, en edición de 1995. La crítica coincide en señalar que se trata de relatos “tentativos”, de ejercicios de estilo y temas, y que “[...] el lenguaje de la mayoría de estos textos está muy alejado del que después caracterizará el estilo inconfundible de Cortázar.” (ARIAS CAREAGA, 2014, p.36). ¿Cómo y cuándo es que se da el cambio? De esa época data “Estación de la mano” que el autor mismo denomina como “[...] una especie de cuentecito totalmente olvidado y muy tonto”, en la acotación con que lo incluye en *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967. El cuento dice:

La dejaba entrar por la tarde, abriéndole un poco la hoja de la ventana que da al jardín, y la mano descendía ligeramente por los bordes de la mesa de trabajo, apoyándose apenas en la palma, los dedos sueltos y como distraídos, hasta encontrar su sitio predilecto sobre el piano, en el marco de un retrato, o a veces sobre la alfombra color vino.

Amaba yo aquella mano porque nada tenía de exigente y sí mucho de pájaro y hoja seca. (CORTÁZAR, 1986b, p.167).

La semejanza con la fragmentación que es característica de la narrativa de Felisberto Hernández se da, por primera vez, en este cuento de Cortázar “aparecido en 1945 en *Égloga*, revista de Mendoza” (ARIAS CAREAGA, 2014, p.49), dos años después de *El caballo perdido* de Felisberto, publicado en 1943, donde aparece el motivo de las manos:

[...] apoyaba el antebrazo en una madera del piano, yo aprovechaba a mirarle una mano. [...]

Ella se entendía con mis manos mejor que yo mismo. Cuando las hacía andar con lentitud de cangrejos entre pedruscos blancos y negros, de pronto las manos encontraban sonidos que encantaban todo lo que había alrededor de la lámpara y los objetos quedaban cubiertos por una nueva simpatía. [...] Una vez ella me repetía una cosa que mi cabeza entendía pero las manos no. (HERNÁNDEZ, 2012, p.39, p.43).

En *El caballo perdido*, la protagonista se llama Celina, igual que el personaje femenino en “Las puertas del cielo” de Cortázar, y en ambos textos el narrador-personaje escribe los recuerdos de Celina, ya desaparecida de sus vidas. El personaje niño se enamora de Celina, su maestra de piano, aunque “[...] ella fuera mayor que yo -me llevaría treinta años” (HERNÁNDEZ, 2012, p.45), dato que nos lleva a “La señorita Cora”. Otro paralelismo es el desdoblamiento del niño-hombre que experimenta el protagonista: “Lo peor fue que el niño, con su fuerza y su atracción, logró seducir al mismo hombre que él fue después” (HERNÁNDEZ, 2012, p.67). Cortázar habla de una sensación semejante en su ensayo “Del sentimiento de no estar del todo”: “Siempre seré como un

niño para tantas cosas, pero uno de esos niños que desde el comienzo llevan consigo al adulto” (CORTÁZAR, 1986a, p.21). Alberto Giordano (2006, p.79) comenta sobre dicha semejanza: “El cronopio argumentará, para forzar su asimilación al grupo, que el personaje de Felisberto también es, como él mismo, un caso de hombre-niño. Pero otra vez la proximidad circunstancial servirá para hacer más visible una diferencia irreconciliable”; la razón de dicha diferencia, señala, sería que “[...] el personaje de Felisberto es una figura realmente ambigua en la que se corporiza un desdoblamiento antes que una duplicación” (GIORDANO, 2006, p.79).

Por su parte, Enriqueta Morillas (1980, p.139, comillas del texto) estudia los cuentos “La mujer parecida a mí” de Felisberto Hernández y “Axolotl” de Julio Cortázar:

Los dos relatos, que parten de una metamorfosis, tienen en común, además, el hecho de iniciarse de manera bastante parecida. Esta similitud, que llamó mi atención, comenzó a “trabajar por su cuenta” abriéndose a una reflexión sobre la obra -en especial la cuentística- de los dos rioplatenses.

Su estudio inicia con la coincidencia en el comienzo de dichos cuentos:

Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo. F. H.: “La mujer parecida a mí”.

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl. J. C.: “Axolotl”. (MORILLAS, 1980, p.139).

Por lo tanto, otros críticos han comprobado que hay demasiada cercanía entre ciertos textos de Cortázar con la escritura de Felisberto Hernández. Y debemos hablar de influencia y no de afinidades ni coincidencias dado que Felisberto publicó sus textos mucho antes que Cortázar y que, como hemos mostrado, se dieron todas las circunstancias para que pudiera haberlos conocido. Terminaremos con un paralelo entre la cita de Borges que recuerda Luisa Valenzuela (2014, p.108) sobre la admiración que le profesaba a Macedonio Fernández: “Yo por aquellos años lo imité hasta la transcripción, hasta el apasionado y devoto plagio”, y las palabras de Julio Cortázar, en entrevista de 1980, el año de “Carta en mano propia”, van en una dirección semejante:

Los críticos tienen con Felisberto una deuda muy grave y ya sería tiempo de que la pagaran. [...] No sé lo que vos pensás de él, pero haber escrito “La casa inundada” o “Las hortensias” o “Nadie encendía las lámparas”, son textos que *ya quisiera haber escrito yo*, y muchos otros que pretenden ignorar a Felisberto. (CASTRO-KLAREN, 1980, p.28-29, las cursivas son nuestras).

Cortázar (2013, p.48) comentó en una de sus clases en Berkeley: “Verne planteó por primera vez el tema del hombre invisible luego recogido por H. G. Wells en una novela muy leída en los años 20. (Wells se olvidó de dar el crédito correspondiente a Julio Verne, tal vez no conocía la novela, en ese sentido puede haber coincidencias)”. Es posible que cualquiera de las dos circunstancias hubiera ocurrido con sus lecturas de Felisberto Hernández; tal vez realmente no había leído sus cuentos y se trata de afinidades que sorprenden por tan puntuales, o se habría olvidado de darle el crédito que se merecía.

MACÍAS, C. Felisberto Hernández’s influence in the short stories of Julio Cortázar. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.31-51, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *The critique coincides with that “House Taken Over” –published in 1946– is an allegory in opposition to the Peronism, though Cortázar does not agree to have had this intention. On the other hand, the critique has not noticed the similarities with the story “The house of Irene”, published in 1929, by Felisberto Hernández. Nevertheless, Cortázar never recognized the influence of the Uruguayan writer. In this article, first, we will review the character of Julio Cortázar’s political commitment. And in both following sections, we will compare “The house of Irene” with “House Taken Over”, and we will check the recognized and furtive influences that are perceived in some stories of Unreasonable Hours, his latest collection of short stories which was published in 1982. In summary, we will try to verify the Felisbertian influence in the work of the Argentine writer.*
- **KEYWORDS:** *“The house of Irene”. “House Taken Over”. Felisbertian influence. Political commitment.*

Referencias

ALAZRAKI, J. **En busca del unicornio:** los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofrantástico. Madrid: Gredos, 1983.

_____. Los últimos cuentos de Julio Cortázar. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v.51, n.130-131, p.21-46, 1985.

_____. **Hacia Cortázar:** aproximaciones a su obra. Barcelona: Anthropos, 1994.

_____. Prólogo. In: CORTÁZAR, J. **Rayuela**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. p.IX-XCVIII.

ANDREU, J. L. Para una bibliografía de Felisberto Hernández. In: SICARD, A. **Felisberto Hernández ante la crítica actual**. Caracas: Monte Ávila, 1977. p.405-419.

ARGUEDAS, J. M. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Lima: Horizonte, 1987.

- ARIAS CAREAGA, R. **Julio Cortázar**: de la subversión literaria al compromiso político. Madrid: Sílex, 2014.
- ARLT, R. **El traje del fantasma**. Buenos Aires: Losada, 1975.
- CALVINO, I. Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández. In: HERNÁNDEZ, F. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. p.3-5.
- CASTRO-KLAREN, S. Julio Cortázar, lector: conversación con Julio Cortázar. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n. 364-366, p.11-36, 1980.
- CELLA, S. La monumental edición en 5 tomos de toda la correspondencia de Cortázar. **Página 12**, Buenos Aires, 8 jul. 2012. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8060-1749-2012-07-08.html>>. Acceso en: 7 feb. 2017. Sin paginación.
- CELORIO, G. Julio Cortázar, lector. In: _____. **Cánones subversivos**. México: Tusquets, 2009. p.35-59.
- CÓCARO, N. El primer cuento de Julio Cortázar. **Confluencia**, Greeley, v.8, n.1, p.3-8, 1992.
- COLLAZOS, O. La encrucijada del lenguaje. In: COLLAZOS, O.; CORTÁZAR, J.; VARGAS LLOSA, M. **Literatura en la revolución y revolución en la literatura**: polémica. México: Siglo XXI, 1970. p.7-37.
- _____. Collazos recuerda su amistad con Julio Cortázar. **El Tiempo**, Bogotá, 17 jul. 2013. Disponible en: <<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12935137>>. Acceso en: 9 mar. 2017. Sin paginación.
- CORTÁZAR, J. Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar. In: COLLAZOS, O.; CORTÁZAR, J.; VARGAS LLOSA, M. **Literatura en la revolución y revolución en la literatura**: polémica. México: Siglo XXI, 1970. p.38-77.
- _____. Prólogo. In: HERNÁNDEZ, F. **La casa inundada y otros cuentos**. Barcelona: Lumen, 1975. p.5-9.
- _____. Casa tomada. In: BORGES, J. L.; CASARES, A. B.; OCAMPO, S. **Antología de la literatura fantástica**. Buenos Aires: Edhasa-Sudamericana, 1977. p.59-61.
- _____. Apuntes de relectura. In: ARLT, R. **Obras completas**. Buenos Aires: Planeta, 1981. p.III-XI.
- _____. Satarsa. In: _____. **Deshoras**. México: Nueva Imagen, 1983a. p.51-69.
- _____. Diario para un cuento. In: _____. **Deshoras**. México: Nueva Imagen, 1983b. p.135-168.
- _____. Edición dedicada a Julio Cortázar. **Casa de las Américas**, La Habana, v.25, n.145-146, p.1-251, 1984.

- _____. Carta en mano propia. In: HERNÁNDEZ, F. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. p.IX-XIV.
- _____. Del sentimiento de no estar del todo. In: _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1986a. p.21-26.
- _____. Estación de la mano. In: _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1986b. p.167-169.
- _____. Casilla del camaleón. In: _____. **La vuelta al día en ochenta mundos**. México: Siglo XXI, 1986c. p.209-213.
- _____. Casa tomada. In: _____. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana, 1990a. p.9-18.
- _____. Lejana. In: _____. **Bestiario**. Buenos Aires: Sudamericana, 1990b. p.35-49.
- _____. **Imagen de John Keats**. Madrid: Alfaguara, 1996.
- _____. **Cartas/3**: 1969-1983. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- _____. Lo que sigue se basa en una serie de preguntas que Rita Guibert me formuló por escrito. In: BERNÁNDEZ, A.; ÁLVAREZ, C. **Papeles inesperados**. Madrid: Alfaguara, 2009. p.234-258.
- _____. **Clases de literatura**: Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- GIORDANO, A. Felisberto entre cronopios: razones de un desencuentro. In: _____. **Una posibilidad de vida**: escrituras íntimas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. p.75-82.
- GOLOBOFF, M. **Julio Cortázar**: la biografía. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- GONZÁLEZ BERMEJO, E. **Conversaciones con Cortázar**. México: Hermes, 1978.
- HARSS, L. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- HERNÁNDEZ, F. La casa de Irene. In: _____. **Primeras invenciones**: por los tiempos de Clemente Colling. México: Siglo XXI, 1983. p.39-44. (Obra completa, v.1).
- _____. Nadie encendía las lámparas. In: _____. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985a. p.129-133.
- _____. Las dos historias. In: _____. **Novelas y cuentos**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985b. p.207-215.
- _____. **La casa inundada**. Pról. Eloy Tizón. Girona: Atalanta, 2012.
- MACIAS, C. El alcance del juego de las palabras en Satarsa, de Julio Cortázar. **Sincronía**, Guadalajara, n.19, 2001. Disponible en: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/satarsa.htm>>. Acceso en: 12 dic. 2016. Sin paginación.
- MATURO, G. **Julio Cortázar y el hombre nuevo**. Buenos Aires: Stockcero-Fundación Internacional Argentina, 2004.

- MESA GANCEDO, D. De la casa (tomada) al café (Tortoni): historia de los dos que se entendieron: Borges y Cortázar. **Variaciones Borges**, Pittsburgh, n.19, p.125-148, 2005.
- MORILLAS, E. Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón. **Cuadernos Hispanoamericanos**, Madrid, n.364-366, p.139-145,1980.
- ORLOFF, C. **The representation of the political in selected writings of Julio Cortázar**. London: Tamesis, 2013.
- PONIATOWSKA, E. Charlas con el gran cronopio. **Revista de la Universidad de México**, México, n.116, p.11-18, 2013.
- SAÍTTA, S. Julio Cortázar, lector de literatura argentina. **Badebec**, Rosario, v.4, n.7, p.380-392, 2014.
- SOLER SERRANO, J. A fondo: entrevista a Julio Cortázar. **Radio Televisión Española**, Madrid, 1977. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=_FDRIPMKHQg>. Acceso en: 4 dic. 2016.
- VALENZUELA, L. **Entrecruzamientos**. Cortázar-Fuentes /Fuentes-Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara, 2014.
- VARGAS LLOSA, M. **Cinco miradas sobre Cortázar**. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.

EDUCACIÓN HUMANÍSTICA Y CRISIS DEL SIGLO XX EN THOMAS MANN

Claudio César CALABRESE*
Ethel JUNCO DE CALABRESE**

- **RESUMEN:** Realizamos una presentación del concepto de humanismo en Thomas Mann, desarrollado en sus principales obras. El análisis del modelo heredado lleva a la crítica de la ética de la modernidad europea en general, a la que ubica como causa del colapso histórico. El autor toma fuerzas históricas y las ficcionaliza para mostrar los alcances de una filosofía vital con gravedad aún desconocida. En tiempos de la Primera Guerra señala la relación entre una burguesía solidificada en solidaridad con el imperialismo germano; en tiempo de la Segunda Guerra, el despliegue descontrolado de vitalismos primitivos, bajo el formato incestuoso del racismo y su imposición mediante la irracionalidad. Como novelista ubica el conflicto en el hombre concreto; el fracaso de la gran historia del mundo se muestra en la catástrofe personal. A través de los tópicos de sus novelas considera una rehabilitación de la idea de humanismo.
- **PALABRAS CLAVE:** Modernidad. Thomas Mann. Humanismo. Burguesía. Arte. Historia europea.

“[...] las ‘humanidades’ que tan sombríamente nos fallaron en la larga noche del siglo XX”
(STEINER, 2012, p.230)

El burgués y el artista

La narrativa de Thomas Mann señala problemas centrales de su tiempo; el cambio de siglo en sede europea y germana muestra fenómenos inéditos. Las energías finales del mundo moderno marchan hacia un estruendoso cataclismo en un contexto que parece demoníaco (CRAWFORD, 2003). La conciencia de vivir en los epígonos del proyecto intelectual inaugurado con la Modernidad genera una literatura del malestar; Mann

* Universidad Panamericana, Campus Aguascalientes, Departamento de Humanidades. Aguascalientes – México. ccalabrese@up.edu.mx.

** Universidad Panamericana, Campus Aguascalientes, Departamento de Humanidades. Aguascalientes – México. ejunco@up.edu.mx

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

entiende que una deformación del antiguo humanismo, limitado a la sed de dominio, se ha convertido en pedagogía de vida.

Desde sus inicios como escritor¹, ligó las raíces teológicas alemanas con los procesos sociales y representó escénicamente la tragedia del burgués y del artista. Afirma el narrador de *Doctor Faustus*: “Yo soy un hombre chapado a la antigua, apegado a ciertos puntos de vista románticos [...] entre ellos figura la antinomia patética del artista y el burgués.” (MANN, 1951, p.427).

El método elegido para orquestar sus argumentos consiste en partir de la mentalidad consolidada en tradiciones familiares y estereotipos de comportamiento e introducir la semilla de oposición, mostrando en el relato los resultados del combate y sus víctimas. Tópico constante de su estética es el conflicto arte-vida, oposición destructiva ubicada en el corazón del héroe (MEYERS, 2013), que arrastra las premisas de la sociedad burguesa preparatoria de la Gran Guerra. Dice el protagonista de *Tonio Kröger*: “No hay problema más torturador en el mundo como el de ser un artista y sufrir las consecuencias que de ello se derivan en el orden humano.” (MANN, 1951, p.357).

Mann trata el conflicto eje y lo asume como reflexión obligada de acuerdo con su posición en la cultura europea. Asevera Tonio: “Me encuentro mortalmente cansado de representar lo humano sin participar lo más mínimo en el fondo de la comedia” (MANN, 1951, p.354). En sus protagonistas se confirma la responsabilidad del artista, “[...] un hombre a quien le fue impuesta una carga mayor que al mortal común.” (JUNG, 2008, p.22).

“Burguesía”, “burgués”, “espíritu burgués”, es el término que expresa la decadencia, no implica en el uso de Mann referencia a un grupo social de recursos acomodados y de ideas conformistas, si bien supone esta idea común. Para el novelista cobra un sentido de mayor gravedad en tanto implica radicalizar el código social y la moral del trabajo en un materialismo que anula la vida del espíritu. La ejemplar discreción y mesura del burgués sepulta la experiencia ética en inmanencia. Esa conciencia es vivida como contradicción antes que como rebelión. “Porque, en el fondo, es mi conciencia burguesa la que se mueve a entrever en toda mi actividad artística y en todo cuanto hay en mí de extraordinario y genial, algo profundamente equívoco, hondamente contradictorio.” (MANN, 1951, p.397).

Si bien primeramente *Bürger* significa “burgués”, incluye también la acepción de “ciudadano”, un sentido más integral que el ideológico adoptado en el siglo XX como contraparte del proletariado. Para Mann lo burgués importa una cultura civil. El valor de la vida burguesa está definido por la profesión que se ejerce. Para su efectucción debe primar “[...] el orden sobre el estado de ánimo, lo duradero sobre lo momentáneo, el trabajo sereno sobre la genialidad.” (MANN, 2011a, p.109). La expresión del sentimiento y más su desborde constituye una amenaza contra la condición espiritual burguesa.

La noción de burguesía en Mann está definida por la educación humanista, recibida con el molde del Renacimiento tardío y de la Reforma que, a su juicio, marcan del inicio cultural de Europa, nacido en las ciudades del norte de Alemania: “La consagración

¹ Un recorrido de vida está desarrollado por Hermann Kurzke (2003).

al trabajo, la veneración y la economía del tiempo; la disciplina y perseverancia, la domesticación de las pasiones, lo mediano y atemperado.” (MANN, 1968, p.955). Esa cultura burguesa es un regalo germano (MANN, 2011b).

Disputa el cónsul Thomas con su hermano Christian en *Los Buddenbrooks*:

Pero, ¿cómo tienes la desfachatez...? ¿Qué te has creído? [...] En mitad de una reunión compuesta por comerciantes y hombres con estudios, se te ocurre decir bien alto, para que lo oigan todos, que, en el fondo, bien mirado, todo comerciante es un estafador... Tú que también eres comerciante, miembro de una empresa que con sus cinco sentidos persigue una integridad absoluta, una solidez intachable. (MANN, 2008, p.382).

Mann se inscribe en las ideas expuestas por Max Weber (2012) en su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, en referencia a la identificación entre virtud y trabajo. Los principios de la Reforma luterana en la formación de nuestra conciencia moderna se secularizan progresivamente; del motivo religioso se genera una ética intramundana que asocia profesión y vocación, disciplina con salvación, para concluir en el dogma del capitalismo triunfante después de la Revolución industrial. Así, el hombre moderno, el burgués típico, es un asceta del trabajo sin fervor trascendente; su religiosidad se expresa en la rutina de la tarea, que da estabilidad al mundo.

Déjeme aclararle que me crie en una ciudad muy pequeña, hijo de un pastor protestante, en cuya casa de habitaciones exageradamente limpias reinaba un optimismo exagerado, pasado de moda, de gente erudita y en que se respiraba una particular retórica de púlpito, de esas grandilocuentes palabras como bueno y malo, hermoso y feo, que detesto amargamente porque con toda seguridad son la única causa de mi desgracia. (MANN, 2010, p.85).

El ámbito de despliegue del espíritu burgués es la civilización con sus formatos tranquilizadores; allí se afianzan sus triunfos. Contrariamente a la ética del trabajo, la dimensión estética representa lo no controlable, lo no ordenado, lo que pone en riesgo la serenidad: “Y acaso una profecía que surge y se afianza en mi propio interior no tendrá más valor que una que provenga de fuera?” (MANN, 2010, p.78).

El problema del desencanto ante el proyecto burgués queda especificado con nitidez en *Los Buddenbrooks*, novela en que combaten las energías educadoras de la época contra la libertad de elección. Hanno Buddenbrook representa el sacrificio del artista en función del mérito comercial; su pasión por la música es principio de tentación y motivo de caída. La obra muestra, a través de cuatro generaciones, las consecuencias de la vocación frustrada por una civilización en decadencia (KONTJE, 2006); finalmente Hanno perderá el alma consagrándola al demonio del capitalismo: “Un impenetrable velo de misterio rodeaba la última enfermedad de Hanno, que debía haberse desarrollado de una forma en verdad estremecedora.” (MANN, 2008, p.883).

Para contrarrestar el mal del mundo burgués, y en congruencia con su educación germana, Mann invoca potencias equivalentes. Como un brujo, el novelista inicia un combate singular entre fuerzas *daimónicas*², ambas puestas sobre escenario histórico. Esas energías originales de oposición toman cuerpo en los tópicos amor/muerte, sueño/destino, profesión/genio, comerciante/músico; especialmente la música, como arte supremo, remite al lenguaje de dinamismos míticos que escriben el fondo de los argumentos. Su existencia, anterior a la del espíritu burgués, y su constancia ligada a fuerzas perpetuas de la vida, triunfarán en lo subterráneo. El mito queda como materia del relato y su estilo de expresión necesariamente será la red de alegorías e ironías.

Gustav Aschenbach alcanza un encumbramiento mítico del mundo, renueva su capacidad adormecida para nombrar el cosmos primigenio y logra sentir lo que solo entendía por su educación rígida. La vivencia creadora llega junto con la muerte, porque no puede tener lugar en mundo conocido:

Y de pronto [Tadzio] como obedeciendo a un recuerdo, a un impulso, apoyada una mano en la cadera, giró grácilmente el torso y miró hacia la orilla por encima del hombro [...] Tuvo la impresión de que el pálido y adorable psicólogo le sonreía a lo lejos, de que le hacía señas; como si, separando su mano de la cadera, le señalase un camino y lo empezara a guiar, etéreo, hacia una inmensidad cargada de promesas. Y, como tantas otras veces, se dispuso a seguirlo. (MANN, 2010, p.541).

El riesgo de pensar

La montaña mágica es un irónico ejercicio pedagógico. En la cima, infierno invertido, funciona el Sanatorio Berghof, “escuela” en la que Hans Castorp permanecerá durante siete iniciáticos años. La civilización burguesa ha quedado abajo; arriba la enfermedad borraré el antiguo orden con su poder erótico.

En el esquema de la novela de formación, Naphta y Settembrini representan tanto la postura radicalizada de las ideologías como su propia crítica; mientras la vida se mueve, las ideas se anquilosan en su intento de supervivencia. Settembrini es el profesor humanista, cultor de la democracia y del progreso, conocedor de filosofía y de política. Naphta es el jesuita, profesor de latín, una conjunción de geocentrista y milenarista, anarquista y comunista. Sus largas discusiones terminarán en duelo, paradoja de la razón vencida por la fuerza. Los maestros del inexperto Hans pretenden formarlos según las normas de la historia a la cual pertenecen, pero ambos muestran la impotencia de sus tesis y el advenimiento de la muerte de la civilización surgida de ellas. Así como el joven es el genuino buscador, podría decirse un pre-Fausto, los maestros son símiles de demonios

² Utilizamos *daimon* según contexto griego, como referencia a la divinidad mediadora entre mundos, de función positiva para el hombre, capaz de inspirar y liberar, propia de la energía poética. Cuando nos refiramos al uso en contexto cristiano, y citando al autor, seguiremos el término “demonio” o “diablo” con su implícita connotación negativa.

que luchan por quedarse con su alma: “La *hybris* de la razón contra las fuerzas oscuras representa el grado más alto de lo humano.” (MANN, 2011a, p.516).

Hans es arrastrado en sus corrientes opuestas hasta que pueda dudar de ellos, luego del sueño revelador en el capítulo *Nieve* (MANN, 2011a), cuando la lluvia limpie la atmósfera y acceda a una visión mítica primigenia. Allí aprenderá que debe adueñarse de las contradicciones: “Una cosa había que reconocer: el *pathos* de la libertad había traído al mundo a los más acérrimos enemigos de la libertad” (MANN, 2011a, p.1018).

Como la conformidad sostiene la supervivencia del aparato burgués y está previsto que Hans ocupe su lugar en la civilización, se inicia el agón con consecuencias extremas que ponen en juego un modelo de humanismo moribundo y un modelo superviviente. Los héroes de Mann se salen del camino. La consecuencia social es el desajuste y la inadaptación y la consecuencia personal siempre la autodestrucción. Aschenbah se pregunta: “¿Cómo podría ser educador alguien que posee una tendencia innata, natural e irreversible hacia el abismo?” (MANN, 2011a, p.538).

Hans intenta dedicar su vida a aprender obedientemente, pero cuando la montaña-infierno realmente le ha enseñado, no tiene tiempo de re-formarse. El precipitado final de *La Montaña mágica* es muestra de la decepción: el discípulo dilecto, perdido entre millones de jóvenes, no podrá transmitir su aprendizaje. Hans corporiza el sino del humanismo en sus postrimerías, el conocimiento ejemplar que profundiza la condición humana, pero que es devorado por la guerra. La educación que lo personalizó cuidadosamente reniega de sí en la muerte impersonal del combate. El proceso de autoconciencia que se le pide al humanismo se convierte en parodia:

Estamos en el mundo de aquí abajo, en la guerra. Somos tímidas sombras y no tenemos ninguna intención de hacer un petulante panegírico; sin embargo, movidos por el espíritu de la narración, hemos querido contemplar por última vez, antes de perderlo de vista para siempre, el rostro de uno de esos camaradas grises que corren, caen y salen en tropel del bosque al son del redoble del tambor: uno al que conocemos bien, con quien hemos compartido nuestro camino durante no pocos años, un ingenuo pecador con las mejores intenciones [...]. (MANN, 2011a, p.1044).

El tipo de humanismo que Mann censura es el heredado de su maestro, Goethe. Del mismo modo que lo admira, lo señala caduco en su tiempo. Goethe es su fuente de fecundidad (CLÍMACO, 2012), el arquetipo de lo clásico, de su distancia, propiedad y mesura; pero Mann lo expone como principio de contradicción. En *Carlota en Weimar* trata el motivo de la tradición a través del ingreso, dilatado hasta el capítulo VII, del célebre maestro. Cima de su, procedimiento indirecto y a través de la “irresponsabilidad” narrativa implícita en el monólogo interior, el genio se transforma en personaje epigonal y discordante: “El hombre no puede permanecer mucho tiempo consciente; a veces tiene que refugiarse en la inconsciencia porque en ella vive su raíz.” (MANN, 2006, p.319).

Al igual que Aschenbach, lleva el arco de la inteligencia a su máxima tensión, pero cuando el héroe de la medida está en su apogeo, Mann le hace ver el abismo que lleva en su interior: “[...] el que un dios me haya concedido decir lo que sufro, sólo esta primera y última cosa me quedará entonces.” (MANN, 2006, p.502).

La época, como testigo zozco de su grandeza, se queda con el fulgor de la exterioridad; aunque el artista intelectual sabe que es un impostor, en tanto obstáculo del universo en que habita. Mann se burla de ese modelo de civilización que acepta adorar a un monstruo: el mundo ingenuamente idolatra a la parte más oscura y despreciable del hombre, que sublima en el acto artístico ocultando su horror.

Si el mensaje no hubiera sido claro en el camino de sus obras, *Félix Krull*, la última e inconclusa, muestra el revés de la trama. Allí el artista no se oculta en el papel de genio, de clásico ni de romántico, sino que es abiertamente un farsante. Félix es el embaucador nato: “El chico está hecho para el disfraz” (MANN, 2012, p.35), que aprovecha la ocasión para generar alucinaciones, abusando de la inexperiencia de las víctimas, hijos cómodos de la burguesía. Los exponentes de Mann viven en dos planos, nivel de supervivencia y nivel de conciencia, la misma dupla de civilización y cultura; pero su último exponente descubre el único nivel real donde disfraz y desnudez se identifican. Es en *Félix Krull* a través del motivo del artista, a quien se ha visto y admirado en su esplendor, pero luego se lo enfrenta sin maquillaje y sin libreto, en la soledad de su camerino, donde revela su verdadera imagen grosera y pustulosa: “Una estampa de una repugnancia inolvidable se ofreció antes mis ojos de muchacho” (MANN, 2012, p.44).

Las fuerzas antagónicas de la vida como sustancia del genuino humanismo se pronuncian en *Doctor Faustus*, tanto por la oportunidad del tema como por el lapso histórico de elaboración de la novela. Los monstruos enfrentados en el pórtico de la catedral indican que el pasaje a la redención está mediado por la ascensión de ambas fuerzas. *Doctor Faustus* minimiza la exterioridad del mal y su pretensión de triunfo de las tinieblas sobre la luz. Dice Leverkühn al Diablo: “[...] cada tres palabras que usted pronuncia demuestra su inexistencia. Dice cosas que están en mí y vienen de mí, no de usted” (MANN, 1951, p.687). Lo que sale a escena es el combate eterno de un dualismo intrínseco; la esencia de la ciudad humana está “diabolizada”. La asonancia histórica evidente no agota la obra; Mann responde a la premisa de Kierkegaard de que toda época relevante en la historia tendrá su Fausto, en tanto agudo testigo de la crisis del humanismo europeo (AMORÓS, 1987).

El tópico central se vuelve a confirmar en el precio que se asume por transgredir el límite: el *logos* vuelto sombra. Como todos los héroes de Mann, Leverkühn vive en un mundo que lo constriñe y, al igual que Hanno, Aschenbach o Hans, la infección del conocimiento funciona como proceso de liberación. La enfermedad marca los caminos de salida de la casa familiar, de Múnich, de Hamburgo en busca de la forma suprema de ser artista.

El *Doctor Faustus* de Mann sigue en esencia su misión histórica. El Diablo dice: “Yo soy alemán, es cierto, alemán hasta la médula” (MANN, 1951, p.680). El Fausto renacentista es un buscador genuino, que se perfecciona a sí mismo conociendo, liberado del molde escolástico; la leyenda de 1587 se centra en la curiosidad ante las

insuficientes posibilidades de la razón y en la ayuda para acrecentarlas. Pero hay sanción y arrepentimiento, cumpliéndose la moraleja luterana en contra de la ambición moderna y de la exclusión de la gracia otorgada. Hay una moral de contención en el origen: el tiempo y la felicidad otorgados por el diablo se pagan caro. El Fausto de Goethe de 1832 busca refrescar el agotamiento de su saber, disconforme con la inutilidad de sus logros que han llegado a todos los rincones del universo, coronando así el optimismo del Renacimiento con la confianza total del Iluminismo. Ambos modelos siguen la consigna programática de “Saber es poder” adecuada a sus tiempos.

Pero en el Fausto de Thomas Mann, el deseo de Leverkuhn no es solo enmendar la pobreza de sus capacidades, sino del tiempo al cual pertenece. Hemos pasado de un Fausto pre-racionalista, a un Fausto progresista para terminar en un Fausto nihilista: del mago, al científico, al ideólogo. El último usa al Diablo para vivificar “su” proyecto y sabe no hay lugar para los dos sobre la tierra. La música de Adrián asume todas las creencias, representa el no-discurso racional capaz de controlar; sacada de la profundidad pre-cultural anulará las antiguas formas del humanismo aburguesado e iniciará, mesiánicamente, una nueva cultura. Así lo reconoce el Diablo en el capítulo XXV:

¿No extrañarás que el Maligno te hable de religión? [...] ¿Quién más, quisiera yo saberlo, podría hoy hablarte de ello? En todo caso, no el teólogo liberal, mientras que yo soy el único en asegurar su conservación ¿A quién reconocerás tú una existencia teológica sino a mí? ¿Y cómo se llevaría una existencia conservadora sin mí? La religión es mi elemento tan seguramente como que no es en modo alguno del dominio de la cultura burguesa. Desde que la cultura se ha desprendido del culto, y se ha vuelto culto ella misma [...] el mundo se halla tan cansado [...]. (MANN, 1951, p.703).

El Diablo sabe la verdad: se habita una cultura secular, auto-referencial, cómoda y agotada, que contiene incoherencias de barbarie, irracionalidad y desmesura. El *Doctor Faustus* de Mann muestra la hipertrofia del racionalismo en el fin de los tiempos. La decadencia del espíritu moderno en la primera mitad del siglo XX no es una profecía, se muestra en hechos (IBÁÑEZ FANÉS, 2005); ningún hombre lúcido podía permitirse optimismo alguno. La tentación maligna implícita en la búsqueda descontrolada del conocimiento emerge en los abusos estériles del progreso. La esterilidad funciona como alegoría de la posesión del mal. La difusión del mal en la obra humana no surge de un espíritu tentador externo; el Diablo, personaje antagonista en los anteriores Faustos, aparece incorporado en la historia moderna como fuerza vital omnipresente, dado a luz por la ambición racionalista. El signo de ese mal y su condena eterna es la ausencia de amor, que delata la sinrazón de la obra, el poder que auto-consume. Por eso, el músico inaugura la ruptura de las formas armónicas (aquellas del Renacimiento y del Clasicismo) en anticipación de una postmodernidad disonante. Podrá haber progreso, difícilmente perfeccionamiento.

Las novelas de Mann ponen en duelo dos modelos de humanismo: el heredado, el que no se analiza, el de superficie, reflejado en la vida del orden burgués; y el emergente,

el peligroso e incontenible, de energías genuinas, el del monstruo que puede ser cada uno. La hipocresía del primero ha gestado al segundo y la mitad del siglo XX es el escenario de la muerte de ambos. Por eso la posmodernidad no solo ignorará los saberes humanos, sino que inaugurará los post- humanismos:

¿Inculcaré yo de nuevo en los cursos de una clase elemental consagrada a las humanidades, la idea de cultura en la que el respeto a las divinidades del abismo se confunde con el culto a la razón olímpica y a la claridad, para no formar sino un solo fervor? (MANN, 1951, p.1026).

dice Serenus Zeitblom, el narrador testigo, representante del humanismo burgués, ante el doloroso espectáculo. Para Mann, un humanismo honesto no es una máscara de formalidad; debe reconocer el peligro constante de lo humano y alertar en conciencia.

Ante estos resultados, contrarios a la expectativa iluminista, Mann sugiere que el avance de la inteligencia humana está conectado con la profundización del mal. Se ubica aquí en el luteranismo de origen y en la doctrina del pecado original: “Seréis como dioses”. El mito de Fausto expresa que allí donde la empresa humana tiene éxito, el Diabolo está presente.

Allí donde el orgullo del intelectual se alía a la dependencia y arcaísmo del alma, allí está el diablo. Y el diablo, el diablo de Lutero, el diablo de Fausto, me parece que es un personaje bien alemán y el pacto con él, el abandono a lo diabólico para poder adquirir durante algún tiempo, en intercambio de la salvación del alma, todas las riquezas y todo el poder del mundo, me parece que es una cosa particularmente próxima al temperamento alemán. (MANN, 2004, p.85).

Si el proceso de ampliación de la inteligencia es paralelo al ahondamiento en las esferas del mal, los productos de la razón están condenados. Benignamente Zeitblom interpreta el interés especulativo de Adrián: “Los timoratos habían de sospechar en ello cierto tufillo a comercio libertino con lo prohibido, sin tomar en cuenta que hay contradicción en considerar esas creaciones de Dios, la naturaleza y la vida, como una esfera de mala reputación” (MANN, 1951, p.413). Pero el Diabolo conoce el corazón de Adrián: “¿Me negarás que has estudiado siempre las mejores artes y ciencias como especialista y aficionado? Tu interés se dirigía... a mí. Te doy las gracias.” (MANN, 1951, p.689).

El planteo genera antihéroes -de Aschenbach a Leverkuhn- quienes no pueden detener el gozo del pensar, siendo especulativos hasta la tortura, pero a su vez se oponen al modelo de razón burguesa, discursiva, pragmática, resolutive; sus inteligencias se conectan con lo oculto, acechan el misterio, no reconocen límite. No es razón eficiente, sino intelecto que busca pasionalmente el secreto de la vida y toca los *inferii*; saber de ese modo es ver el horror y desde luego la inteligencia -que en definitiva es solo humana- no está preparada. Toda mitología concuerda en que hay castigo para quien ve lo prohibido.

Precisiones al humanismo

Como parte de la herencia cultural de Mann, la música cumple una función de privilegio; se hace presente para dar lugar a otro ámbito de carácter erótico y por eso cognoscitivo. En la convención del argumento, la música disuelve las relaciones de superficie y suspende el tiempo cronológico. El personaje de Gabriela, del cuento *Tristán*, historia que prepara a *La montaña mágica*, tiene una enfermedad aparentemente insignificante por la cual está apartada de toda vivencia normal; cuando el Sr. Spinell la insta a ejecutar el piano que tenía prohibido, realiza una interpretación que trasciende lo temporal y toca lo eterno de la belleza:

Tocaba con una devoción sublime, se detenía piadosamente en cada figura musical y resaltaba los detalles humildes, de forma manifiesta como el sacerdote al levantar el Santísimo por encima de su cabeza. ¿Qué sucedía? Dos fuerzas, dos seres embelesados se desean mutuamente en su dolor y en su gozo, y se abrazan en su ansia extática y frenética de alcanzar lo eterno y absoluto. (MANN, 2011a, p.320).

La música tiene misión iniciática, es portal de acceso a la verdad del mundo invisible. Dice a continuación: “Oh, ¡sorprendente tempestad de los ritmos! Oh, ¡éxtasis de la comprensión metafísica que surge de la música!” (MANN, 2010, p.322).

Esta música no celebra las armonías del cosmos al modo pitagórico, ni exterioriza un orden que de otro modo sería inaccesible al hombre, sino que adviene para abrir al desorden y a la percepción del caos subyacente. Es un modo superior de conocimiento, por ende, posterior a la palabra. Cuando hace su entrada, desplaza al *logos*; en las formas musicales se comunican intuiciones inefables que harán su entrada sin cuidado a pesar de las barreras racionales organizadas. Zeitblom argumenta: “Lo demoníaco, aunque me guarde yo de negar su influencia en nuestra vida, me ha parecido siempre extraño a mí por esencia; por instinto lo he excluido de mi concepto de mundo” (MANN, 1951, p.402). La ironía sigue: “En el respetable reino de los *humaniora*, nos hallamos a cubierto de esas equívocas magias” (MANN, 1951, p.422).

Enfermedad, música y muerte comparten su sentido esclarecedor, por eso son amadas. Así como sus personajes, una cultura compenetrada con la música no puede ser trivial, ni puede tener una función menor en el concierto de la historia. El músico asume una misión profética más aguda que la del poeta-humanista del Romanticismo; su profecía no es redentora sino *daimónica*. Anticipa el fin de una desesperada mortalidad hacia un existir supremo.

Y súbitamente lo asaltó un deseo de escribir [...] su aspiración era trabajar en presencia de Tadzio, escribir tomando como modelo la figura del efebo, hacer que su estilo siguiera las líneas de ese cuerpo, en su opinión, divino, y elevar su belleza al plano espiritual [...] en presencia de su ídolo y con la música de su voz en el oído, dio forma a un breve ensayo inspirándose en la belleza de Tadzio, una página y media de prosa selecta cuya transparencia, nobleza y tenso y vibrante

lirismo habrían de suscitar poco después, la admiración de mucha gente. (MANN, 2010, p.509).

La música justifica la muerte. Se hace presente en el final y viene acompañada de una lucidez admirable. El instante del pasaje entre vidas provee al personaje de una certeza no lógica que desdice los afanes de la razón. Todo el camino metódico de la perseverante racionalidad, de la diabólica sed de entender –acompañada de la arrogancia de creer que en verdad se entiende- caerá ante la revelación final, premio del héroe. El misterio se manifestará.

En términos históricos, la revelación mediada por la música-muerte no será para el burgués, hijo mimado de la civilización, sino para el excluido, el impresentable, el desterrado, el Félix Krull de la vida. La transmutación de la historia pasará por la muerte de sus convicciones: tal como los héroes, dignos de vivir, mueren simbólicamente para ser renovados, el ciclo histórico en las formas de su decadencia, perecerá como todo organismo enfermo por somatización del mal.

El discurso humanista

Mann adopta conscientemente las formas convencionales de la novela en la diversidad narrativa del siglo XX. Su técnica, oriunda del naturalismo, incluye dos fenómenos cruciales de la literatura de la época: la indagación en el método psicológico y la perspectiva relativista del tiempo. Dentro del modelo del realismo tradicional, introduce distorsiones en la estructura y en el discurso. La historia toma distancia del relato mediante digresiones extensas y tipos de narradores que apostrofan al lector, convirtiendo a los personajes en excusas para exponer ideas y problemas del mundo. La historia se agudiza en reflexión, no en suceso, suspendiéndose las funciones convencionales de la prosa. Una presencia fuerte de la subjetividad ingresa en el realismo descriptivo para convertirlo en apariencia final. Novelas y cuentos de Mann se ubican en la frontera entre el ensayo y la metafísica.

Como signo específico de la duplicidad de su estilo figura el manejo de la ironía, que establece apertura y profundización en los niveles del discurso. Las afirmaciones parecen negarse a sí mismas a través de sutiles detalles que muestran la fisura; lo importante se disimula en la línea y emerge el secreto: “Madame, permita usted que este desconocido le dé un consejo, permítale servirla con una advertencia que el egoísmo general le niega. Parta usted inmediatamente con Tadzio y sus hijas: Venecia está apesada” (MANN, 2010, p.531). Por otra parte, la ironía permite la modalidad de un humor elevado, muy caro al novelista:

Frau Rosalie von Tümmeler [...] su esposo el teniente coronel von Tümmeler había perdido la vida la principiar la guerra, no en combate, sino en un absurdo accidente automovilístico; pese a lo cual podía decirse que había caído en el campo de honor. Un duro golpe, patrióticamente aceptado por la señora [...] que se vio privada de

un jovial esposo, cuyas frecuentes desviaciones del sendero de la fidelidad conyugal sólo habían sido síntomas de un exceso de lozanía. (MANN, 2010, p.883).

La ironía manniana genera un espacio dual entre lo dicho y lo que quiere decirse, donde el lector entrenado encuentra la “verdad” del contenido. En ese espacio que espera entre los materiales de la historia y la modalidad del relato hay que buscar las afirmaciones críticas; lo dicho se desmiente a sí mismo porque los componentes ideológicos que lo constituyen entran en disolución. En el modelo de profesor humanista se presenta el tipo ideal de narrador -Zeitblom- que busca definir aun lo inescrutable. El humanista en estado puro, el pedagogo, está obligado a explicar lo más recóndito, porque ésa es la vocación del pensamiento occidental desde su nacimiento.

De carácter moderado en extremo y, me atrevo a decirlo, sano, atemperado de humanidad, que aspira siempre a lo armonioso y racional yo soy un sabio y *conjuratus* de la “legión latina”, no sin tratos con las bellas artes (toco el violoncelo) pero un hijo de las Musas en el sentido académico de la palabra. Me tengo de buen grado por un sucesor de los humanistas alemanes. (MANN, 1951, p.402).

El narrador de Mann pretende ser un exégeta que amasa lo oscuro con tranquilidad de escolástico, procediendo a cortes de razón e identificando análisis con comprensión. En esa actitud se demuestra la vocación de claridad del heredero de Goethe, para quien sería inaceptable no definir el mundo con lenguaje, aunque la tradición honrada por sus mayores esté tocando su fin; el dodecafonismo como emblema de los discursos superpuestos y cruzados es equivalente musical de la polifonía narrativa y del psicologismo creciente de sus contemporáneos. Zeitblom hace una descripción racional, rayana en la justificación ética, de la conducta maligna de su respetado amigo; aunque no se le puede atribuir que ignore la desproporción de sus hechos, tiene la obligación moral de contenerlo y quizá así de dominarlo en el lenguaje heredado. Su estilo ordenado debe resistir las filtraciones de lo inefable:

La piedad me prohíbe describir más explícitamente el estado de Adrián cuando recobró el conocimiento después de las doce horas de inconsciencia en que lo sumió el ataque que lo había paralizado ante su piano. Ya no volvió a ser el mismo, pero se halló como un *él mismo*, extraño a él; ya no le quedaba sino la envoltura consumida de su personalidad, y el que se había llamado Adrián Leverkühn no tenía ya, en realidad, nada de común con ella. (MANN, 1951, p.1027).

La reposada y minuciosa red de lenguaje del novelista intenta demorar en la forma el desborde de la interioridad. En *Muerte en Venecia* el escritor padece “[...] una sensación de angustia, como si el mundo mostrase una leve, aunque irrefrenable tendencia a la deformación, a derivar lo insólito hacia y grotesco.” (MANN, 2010, p.481).

El discurso narrativo, como viejo cultor de un humanismo racionalista, transparente y clarificador, reivindica un estilo intelectual que tuvo en el pasado la virtud de identificar

lenguaje con realidad. Su presente histórico desmiente la posibilidad de esclarecimiento; la retórica expone la vacuidad de la ideología separada y agresora de la historia. Mann, en cumplimiento de su misión histórica, no como político ni como soldado, sino como artista, mantiene en pie su instrumento de lucha y postula un lenguaje arcaico quizá, artificioso tal vez, en contra del realismo de origen, pero rotundo en la intención de demostrar lo único que queda en pie del antiguo humanismo. La coraza impecable de lenguaje, la misma por la que Aschenbach es admirado en las escuelas y que la civilización adoptó como modelo, se ha quedado momificada; su interior ha sido presa de otras energías refundadoras:

[...] le permitió observar por entonces una consolidación casi excesiva de su sentido estético, de esa noble pureza, sencillez y simetría compositivas que, a partir de entonces, imprimieron a sus obras un sello ostensible, y hasta deliberado, de maestría y clasicismo [...] Cierta tono oficial y pedagógico fue infiltrado con el tiempo en la producción de Gustav Aschenbach; su estilo se había liberado, en los últimos años, de las audacias imprevistas, de los matices nuevos y sutiles, decantándose hacia una especie de paradigmática solidez, de trasfondo tradicional bien pulimentado, conservador, formal y hasta formalista. (MANN, 2010, p.474).

Pero, aun así, en su estilo narrativo alerta sobre el último bastión de un mundo que se desmorona; ante la disolución del viejo humanismo de los valores occidentales, el lenguaje forma un muro de contención. Tras el desfile de personajes que muestran la crisis del paradigma, el lenguaje sigue siendo eficaz para vehicular el orden de superficie tanto como el caos subterráneo, estableciendo una interrelación del *logos* y del mito, como otro *logos* anterior y más complejo.

Los narradores de las tragedias de Mann ponen en sordina los gritos de sus héroes. Este procedimiento aséptico, no abrevia el horror. El juego narrativo de ocultar y mostrar define estricta y etimológicamente la misión del mito en las culturas.

Conclusión

Novelista marcado por el tardío Romanticismo y practicante del Realismo, Mann no es ni uno ni otro. En la técnica novelística vehiculiza la organización intelectual de un humanista clásico; en los motivos temáticos hace eje en la dualidad mito-*logos*. Finalmente postulará un humanismo dual, de reconocimiento e integración de oposiciones, no de superación de una en detrimento de la otra.

Romántico lejano, comparte el concepto del artista como intérprete y pilar constitutivo de la sociedad, tarea que luego de las guerras reasumirán los filósofos devenidos en políticos o en comunicadores sociales. Él todavía se considera un educador social que habla a una democracia joven –intelectualmente aristócrata– capaz de entender sus símbolos. Por eso toma fuerzas históricas y las transforma en ficción para mostrar los alcances de una filosofía vital con gravedad aún desconocida: en tiempos de la

Primera Guerra se ocupa de la relación entre una burguesía solidificada, en solidaridad con el imperialismo germano; en tiempo de la Segunda Guerra, se ocupa del despliegue descontrolado de vitalismos primitivos, bajo el formato incestuoso del racismo y su imposición inhumana mediante energías demoníacas. Todas las grandes novelas están escritas sobre trasfondos políticos muy claros para sus contemporáneos; que estén reproducidos desde el interior de los personajes agrava la tragedia, porque pertenecen al ser del hombre concreto como fruto de educación y condiciones. El fracaso de la gran historia del mundo duele en la catástrofe doméstica y personal. “Comprenderlo todo, ¿significaría perdonarlo todo?” (MANN, 1951, p.358).

Desde el principio, un mismo eje como agón de superficie: la dupla burgués-artista. En el fondo, la educación dominante del humanismo europeo, contra la disonancia *daimónica* que emerge para denunciar las insuficiencias. Ambos modelos ofrecen claroscuros y solo se entienden a nivel de la apariencia, tal como muestran los dos lenguajes de *Doctor Faustus*: el elocuente y claro equilibrio del profesor, la oscura intuición sobrenatural del músico.

Mann escribe su tesis en el carácter del protagonista y ubica las oposiciones como sentimientos no como ideas. El estado de tensión que las mantiene en equilibrio inestable no puede permanecer indefinidamente y cuando cede a una, se produce la disolución de la interioridad, fuerte en lo íntimo pero frágil ante la corriente mundana.

¡Era la embriaguez! Y, sin advertirlo, o más bien con fruición, el senescente artista le dio la bienvenida. Su espíritu comenzó a girar, su formación cultural entró en ebullición y su memoria fue rescatando ideas antiquísimas que había recibido en su juventud y hasta entonces nunca había reavivado con fuego propio. (MANN, 2010, p.507).

El mundo de las ideas que sostiene la civilización revela su infamia en el sacrificio del hombre sensible; a nadie le importa el dolor del corazón que no puede medirse en el laboratorio de la objetividad.

Mann piensa que la educación, tal como la ha recibido, no tiene vigencia tras los sucesos contemporáneos. El tipo de pensamiento humanista reconsiderado por la Modernidad no explica la relación *Eros-Thánatos* que atraviesa su cultura. En cambio, el *logos* percibido por el artista se ubica en un estadio previo a la intelección y la inhabilita, reclamando un retorno al origen del cual el orden burgués se ha desentendido. Por eso Mann advierte que del corazón severo de esa civilización saldrán los monstruos. Zeitblom sabe que no hay retorno:

Inculcaré yo de nuevo en los cursos de una clase elemental consagrada a las humanidades, la idea de cultura en la que el respeto a las divinidades del abismo se confunde con el culto de la razón olímpica y de la claridad, para no formar sino un solo fervor. ¡Ay! En el curso de este salvaje decenio ha crecido una generación, mucho me lo temo, comprende tan poco mi lenguaje como yo el suyo. (MANN, 1951, p.1026).

Mann no puede ser optimista con un sentido del humanismo equivalente a erudición, refinamiento y disciplina ética. Pero sí con el otro, el arcaico humanismo, el de la compleja tensión Apolo-Dionisos, el de la amenazante ruptura. No es el humanismo ordenado del filósofo sino el revelador del artista, no el elegante sino el escandaloso, el que permite el paso del *homo sapiens* al *homo sentiens*. En el decir de Hölderlin: “Pero donde está el peligro, crece también lo salvador”.

CALABRESE, C. C.; JUNCO DE CALABRESE, E. Humanistic Education and Crisis of the Twentieth Century in Thomas Mann. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.53-67, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *We present the concept of humanism in Thomas Mann, as developed in his main works. The analysis of the inherited model leads to criticism of the ethics of European modernity in general, which he places as the cause of historical collapse. The author takes historical forces and fictionalizes them to show the reaches of a vital philosophy with a still unknown gravity. In the time of the First War he indicates the relation between a solidified bourgeoisie in solidarity with the German imperialism; In the time of World War, the uncontrolled display of primitive vitalisms, under the incestuous format of racism and its imposition through irrationality. As a novelist he places conflict in the concrete man; the failure of the great history of the world is shown in personal catastrophe. Through the topics of his novels he considers a rehabilitation of the idea of humanism.*
- **KEY WORDS:** *Modernity. Thomas Mann. Humanism. Bourgeoisie. Art. European history.*

Referencias

AMORÓS, C. **Sören Kierkegaard o la subjetividad del patriarcado**. Barcelona: Ánthropos, 1987.

CLÍMACO, M. A. O enigma de personalidade goetheana, sua apropriação e mimetização nos ensaios sobre Goethe e no romance *Carlota em Weimar*, de Thomas Mann. **Revista de Letras**, Sao Paulo, v.52, n.1, p.143-156, 2012.

CRAWFORD, K. Exorcising the Devil from Thomas Mann's Doktor Faustus. **The German Quarterly**, Medford, v.76, n.2, p.168-182, 2003.

IBÁÑEZ FANÉS, J. Thomas Mann y la política. **Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid**, Madrid, n.108, p.46-48, dic. 2005.

JUNG, C. **Formaciones de lo inconsciente**. Buenos Aires: Paidós, 2008.

KONTJE, T. Exotic Heimat: province, nation, and empire in Thomas Mann's *Buddenbrooks*. **German Studies Review**, Baltimore, v.29, n.3, p.495-514, 2006.

- KURZKE, H. **Thomas Mann, la vida como obra de arte**. Trad. Rosa Sala. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003.
- MANN, T. **Obras completas**. Trad. Juana Moreno de Sosa. Barcelona: J. Janés, 1951.
- _____. Goethe, representante de la época burguesa. In: _____. **Obras completas**. Barcelona: Plaza & Janés, 1968. t.3, p.939-973.
- _____. **Oíd, alemanes...**: discursos radiofónicos contra Hitler. Barcelona: Ediciones Península, 2004.
- _____. **Carlota en Weimar**. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- _____. **Los Buddenbrook**. Trad. Isabel García Adánez. Buenos Aires: Edhasa, 2008.
- _____. **Cuentos completos**. Trad. Juan José del Solar y otros. Buenos Aires: Edhasa, 2010.
- _____. **La montaña mágica**. Trad. Isabel García Adánez. Buenos Aires: Edhasa, 2011a.
- _____. **Consideraciones de un apolítico**. Trad. León Mamés. Madrid: Capitán Swing, 2011b.
- _____. **Confesiones del estafador Félix Krull**. Trad. Isabel García Adánez. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- MEYERS, J. Thomas Mann's Artist-Stories. **The Kenyon Review, New Series**, Gambier, v.35, n.3, p.187-203, 2013.
- STEINER, G. **La poesía del pensamiento, del helenismo a Celan**. Trad. María Córdor. Madrid: Siruela, 2012.
- WEBER, M. **La ética protestante y el espíritu del capitalismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

DE CUANDO LA VOZ SE DESTAPA Y LOS MUDOS HABLAN¹

Daiana Nascimento dos SANTOS*

- **RESUMEN:** En este trabajo se realiza un análisis de la novela *A gloriosa familia* del escritor angoleño Pepetela (1997). Para investigar la representación literaria de la historia de Angola, se utilizan los planteamientos de Ana Mafalda Leite (2003) sobre teorías postcoloniales; la noción de intertextualidad, de Kristeva (1981), y los planteamientos de Aínsa (1996) sobre la narrativa de tema historiográfico. Además, considerando otros rasgos específicos de la novela, se incluyen referencias a los estudios sobre memoria y tradición oral para facilitar la comprensión de la forma en que esta narrativa reconfigura la problemática en cuestión.
- **PALABRAS CLAVES:** Angola. Memoria. Historia.

Antecedentes

En este trabajo se examina la novela *A gloriosa familia* del escritor angoleño Pepetela (1997), a partir de un problema principal: la representación literaria de la historia de Angola del siglo XVI.

Como aparato teórico, se utilizan los planteamientos de Ana Mafalda Leite (2003) sobre teorías postcoloniales, la noción de intertextualidad de Kristeva (1981) y los planteamientos de Aínsa (1996) sobre la narrativa de tema historiográfico. Además, considerando otros rasgos específicos de la novela, se incluyen referencias a los estudios sobre memoria y tradición oral, para facilitar la comprensión de la forma en que esta narrativa reconfigura la problemática en cuestión. La hipótesis sostiene que la referida obra, abre la posibilidad de lecturas alternativas sobre el pasado aludido, al contribuir a la construcción de una historia contemporánea, sobre las bases de las experiencias del mismo. Se trata, por lo tanto, de una novela que, abocada a una temática histórica concerniente al siglo XVI, ofrece un desplazamiento significativo de elementos literarios, de perspectivas, de miradas, de relatos y de ficcionalizaciones. La pertinencia de este trabajo se centra en la importancia de traer a colación nuevas lecturas y lugares de enunciación para facilitar

* Universidad de Playa Ancha. Centro de Estudios Avanzados. Viña del Mar, Valparaíso, Chile - 2581782. daiana.nascimento@upla.cl

¹ El presente artículo está vinculado al proyecto: “Pasados que se entrelazan: representaciones contemporáneas sobre (¿el fin?) de la esclavitud” de CONICYT/FONDECYT de Postdoctorado, Folio 3160158. Hemos discutido parte de este asunto en el libro *El océano de fronteras invisibles: relecturas históricas sobre (el ¿fin? de) la esclavitud en la novela contemporánea* (SANTOS, 2015).

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

la comprensión sobre el pasado histórico. Para este propósito, este artículo se divide en tres partes: a. Antecedentes generales, b. Desarrollo y, c. Conclusiones finales. En los antecedentes se presentan los aspectos a ser analizados en este trabajo. En el desarrollo, se analizan cuestiones relacionadas con la ficcionalización de la historia y los elementos literarios utilizados para ello, discutiéndose, a la vez, el binomio esclavización/esclavitud en el imaginario de la novela. En las consideraciones finales, se retoma la hipótesis y se concluye con algunos aspectos de la discusión.

Desarrollo

La obra *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (1980), narra el afán expansionista de las grandes expediciones portuguesas del siglo XV. Estas, como se sabe, trajeron varios beneficios al Imperio portugués, tales como: el acceso a nuevas rutas comerciales, el establecimiento de posesiones ultramarinas y nuevas relaciones comerciales y políticas con diversos pueblos, principalmente con algunos reinos en África².

En la actualidad, este afán expansionista difundido en Camões resurge con nuevo vigor³-remozado con matices diferentes-, cuya mayor nota está representada por la fructífera literatura producida en lengua portuguesa⁴. El hecho, no obstante, va más allá de Portugal. En efecto, en Angola, Pepetela -seudónimo de Artur Carlos Mauricio Pestana dos Santos- ha tomado también en sus manos este proyecto, logrando instalarse como uno de los escritores contemporáneos más importantes en lengua portuguesa⁵. En este sentido, Pepetela se sitúa como una expresión de suma importancia para la literatura angoleña contemporánea y postcolonial.

Ana Mafalda Leite (2003) considera que es todavía complejo hablar de postcolonialismo y de teorías postcoloniales en la literatura africana de lengua portuguesa, en especial por tratarse de un concepto de tradición anglófona, cuyas particularidades, según ella, remiten mayormente a este contexto. Sin embargo, y a pesar de ello, no lo deshecha del todo, pues, a su juicio, es posible, por medio esa de categoría, hacer acercamientos

² Las verificadas con el reino del Kongo, fue una de las más significativas.

³ Lo que se corrobora en la interesante alocución que el escritor angoleño Henrique Abranches (2009, p.69) establece sobre la dimensión de la notoriedad de Pepetela, logrando afirmar que: 'Até Camões o conhece [...]'

⁴ En 1997 se formó la Comunidad de los Países de Lengua Portuguesa (CPLP). La organización se constituye por nueve países donde el idioma portugués es oficial o una de las lenguas oficiales, resultado de la colonización. Los nueve países son: Portugal, Brasil, Angola, Mozambique, Guinea-Bisáu, Cabo Verde, Santo y Príncipe, Timor Oriental. Además, hay algunos países o regiones que son observadores de la CPLP.

⁵ En las últimas décadas, la literatura angoleña ha ganado un espacio muy claro a nivel mundial y en varios idiomas. Esto se evidencia a través de la recepción crítica que el conjunto de la obra del autor ha tenido a nivel internacional. Pero esto se aplica no sólo a Pepetela, sino, también a otros escritores de este país africano, tales como Agostinho Neto, Luandino Vieira, João Melo, entre otros. La lista es inmensa. En Chile, el interés por la literatura de Angola –y africana en general– es aún incipiente. Pioneras en hablar sobre las literaturas africanas, han sido las Dras. Ana Pizarro de la Universidad de Santiago de Chile y Clície Nunes de la Universidad de Concepción. En este sentido, están, a la vez, los esfuerzos acometidos por la autora de este artículo, sea a través de ponencias y cursos de postgrado, como por publicaciones en revistas indexadas y libros.

y formulaciones concernientes al campo de los estudios literarios africanos en lengua portuguesa. Dentro de esta línea, Leite (2003) argumenta que el concepto más pertinente para esta área de estudios, sería la idea que surge en los años setenta, y que asume al término desde diversos campos del saber, con el objeto de discutir los efectos culturales de la colonización. Este trabajo se acerca a esta última conceptualización por permitir un mejor acercamiento al contexto en examen.

Lo interesante es que esta afirmación entrega pistas relevantes sobre la resignificación que ahora emerge desde la “periferia” respecto del afán expansionista, lo que, al mismo tiempo, nos permite situarnos en un lugar que, en buena medida, favorece a la interrogación del canon histórico colonial y sus fuentes (escritas) con relación a los hiatos argumentativos que se producen en la historiografía nacional, más cuando, con la independencia en 1975⁶, se ha hecho urgente repensar la historia. Tal es la empresa de esta novela al insinuar nuevas interpretaciones para pensar las historias de Angola.

El escenario a ser repensado, está constituido por espacios de confluencias culturales con bases africanas tradicionales (kimbundu, kikongo y umbundu) más la influencia portuguesa, configurándose un dinámico mosaico que se evidencia en la concepción de la Angola contemporánea. Tal panorama salta a la vista como un fenómeno significativo en el conjunto de la obra de Pepetela, cuyos orígenes remiten a los cauces culturales de la configuración de la propia Angola. Pepetela nació en la región de Benguela, ubicada en los límites de la ciudad blanca y del suburbio (musseque), dándose en su obra la constante de hacerse cargo de reunir las complejidades de estos cauces culturales e históricos (TUTIKIAN, 2006). En esta línea, este artículo analiza la novela *A gloriosa família: o tempo dos flamengos* (PEPETELA, 1997), teniendo en mente la pregunta por el valor de esta obra en vistas a los fines de revisión de la historia y la cultura angoleñas.

La novela propone una relectura del periodo de la ocupación holandesa de Angola (1642-1648) a partir de la saga de los Van Dum, familia angoleña de ascendencia holandesa y africana de fines del siglo XVII. Su narrativa se configura a través de la mirada de un siervo de origen africano y napolitano, mudo y sirviente particular del patriarca, Baltazar Van Dum, holandés residente en Luanda desde 1616⁷. Tras algunas experiencias militares en Europa, Van Dum, católico, originario de la región de Flandes, se dirige al continente africano, atraído por los vientos de fortuna y las ambiciones en torno a la leyenda del “árbol de pataca”, tal como se evidencia a seguir:

[...] passou por Portugal, cujo trono estava unificado ao do país vizinho pelos reis Filipes e aí ouviu falar da árvore das patacas, a qual afinal estava também em África e não só na Índia. Essa árvore maravilhosa, que bastava sacudir para caírem as moedas de ouro, na Índia era coberta de especiarias, enquanto em África era coberta de escravos. (PEPETELA, 1997, p.17).

⁶ Tras un largo periodo de guerra de liberación.

⁷ A partir de la novela, es posible establecer nexos significativos entre los “Van Dum” del universo ficcional con los Van Dúnm “e carne y hueso de la actualidad” (BEVAVENTE, 2016, p.137).

La metáfora del ‘árbol de pataca’ hace alusión al lucrativo negocio de la trata de esclavos, práctica comercial a que se dedicaba la familia Van Dum. La novela está organizada en doce capítulos que narran las aventuras de la aludida familia en sus articulaciones políticas, sociales y económicas establecidas según sus intereses comerciales. La postura ambigua del protagonista hace posible la gestión de sus negocios y la pervivencia de ellos cualquiera fuera el escenario político. En lo fundamental, la novela se centra en el periodo de dominación calvinista, época en que los portugueses habían abandonado Luanda para refugiarse en Massangano.

La novela en revisión asume una relectura crítica de la obra clásica *Historia Geral das Guerras Angolanas* del historiador portugués António Oliveira de Cadornega (1680), lo que permite situarla en el marco de lectura de la nueva narrativa de tema historiográfico. A este respecto, señalemos que aunque se trata de una novela africana, ella posee características formales que permiten acercarla al planteamiento de Aínsa (1996). En el prólogo de la misma hay un fragmento del texto de Cardonegas donde se hace una rápida referencia sobre Baltazar Van Dum, lo que sirve para la relectura histórica que propone el autor. En su texto, Cardonegas se ocupa de narrar la vida de los portugueses refugiados en Massangano en el periodo de los siete años de la ocupación holandesa. Paradójicamente, el texto deja un hiato sobre lo que podría haber sucedido en Luanda en este mismo período, evidenciándose, en este sentido, la ausencia de fuentes históricas confiables sobre ello, tal como lo señala Alberto Oliveira Pinto (2003). A la luz de ello es que es posible señalar que la obra (*Historia Geral*) propone un manejo histórico preocupado por enaltecer los méritos de los portugueses, quitando importancia a lo que no fuera tan favorable. Un ejemplo revelador de lo que indicamos, sería la transferencia del personaje histórico Cardonegas al universo ficcional de su narración, configurándose una articulación discursiva que remite a las dinámicas intertextuales de tal producción. Se puede entender este proceso a partir de lo planteado por Kristeva (1981) sobre la intertextualidad, asunto que, según ella, es la absorción o transformación de un texto por otro texto, tal como ocurriría en el trabajo de Cardonegas (1680), en particular.

Desde la perspectiva dinámica que se establece entre ambos discursos, Pepetela (1997) desacraliza la verosimilitud del discurso histórico colonial e instala la duda sobre este, pudiendo surgir nuevas versiones sobre lo ocurrido. Es lo que se puede observar en el fragmento en que Cardonegas –personaje literario– presenta su abordaje histórico al narrar los sucesos ocurridos en Angola, manejándolos según los intereses de quien representa, es decir, del poder colonial.

Para mayor claridad de lo dicho, esto se evidencia en la ficcionalización de un diálogo entablado entre Cardonegas, Baltazar Van Dum, su hijo Ambrosio y Jacinto Camara, donde tiene lugar este manejo histórico:

- E vai apresentar o governador Sottomayor da maneira como fala dele aqui entre amigos? Porque li algumas crônicas e até poemas sobre os reis e heróis de Portugal, que só cantam coisas sublimes e grandiosas, como se não existissem as menos gloriosas.

[...]

- Chega a ser uma questão moral. Se escrevo sobre as grandezas de Portugal, como posso contar as coisas mesquinhas? Não, essas ficam para o tinteiro, pois não interessam para a história. Será necessário saber interpretar a crônicas. Personagem que não aparece revestida de grandes encômios é porque não prestava mesmo para nada e só o pudor do escritor salvaguarda a sua memória. Assim se tem feito, assim deve ser (PEPETELA, 1997, p.269).

La cita revela la preocupación de Cardonegas en relatar solamente lo que considera pertinente al esplendor de la historia colonial portuguesa, demostrando que las fuentes escritas no han estado exentas de alteraciones u omisiones voluntarias o involuntarias de los que han estado a cargo de registrarlas. En este trasfondo meta-ficcional, se nota un significativo esfuerzo del autor por desmontar la verosimilitud del evento histórico ahí narrado, ocupándose de levantar la duda sobre las verdades históricas que han sido construidas por el discurso colonial. Se trata, por lo tanto, de una parodia crítica que juega con la veracidad de lo legitimado por este discurso histórico, demostrando que hay espacios en blanco sobre lo narrado y, principalmente, sobre lo ocurrido en Luanda. Tal empresa abre un abanico de posibilidades en cuanto a las interpretaciones sobre este hecho, sus posibles narradores y sus formas de ficcionalizarlo.

Cardonegas—personaje histórico— deja cabos sueltos y Pepetela los ata en un espacio en que “[...] realidad histórica y ficción literaria se entrelazan, se sobreponen y se dejan soltar libremente. De esta manera, utopías se hacen realidad, realidades se convierten en ficción, y en las ficciones se inventan utopías” (STECKBAUER, 1999, p.5). Lo interesante es que la novela desacraliza el discurso histórico —colonial y escrito—, pues de ella se ‘dejan soltar libremente’ la voz de los históricamente enmudecidos, sus posibles relatos y expresividades, para narrar lo que podría haber pasado en Luanda en este mismo periodo. Tal esfuerzo asigna un significado diferente a lo que pudo haber sido el periodo de los siete años de la ocupación holandesa en Luanda.

Para llevar a cabo este proyecto literario, se deja constancia que hubo una seria labor de investigación por parte del autor; lo que permite situar la novela en el marco de lectura de la narrativa de tema historiográfico. Sobre ello, Aínsa (2003, p.88) explica que:

Para elaborar una novela histórica hay que contar, por lo tanto, con el valor histórico de los hechos novelados. Al autor ‘le incumbe la doble tarea de descubrir los pocos datos relevantes y convertirlos en hechos históricos y descartar los muchos datos carentes de importancia o a-históricos.

Estos factores permiten al autor desarrollar y reescribir la historia del conflicto político y social de Angola durante la invasión holandesa bajo la alegorización satírica y la picardía de la escritura, validándola literariamente, de manera que la elaboración del texto ficcional obedece a un proceso de cambios y de diálogos que subjetivan el suceso narrado gracias a los recursos de “la textualidad histórica del discurso narrativo y de la invención mimética” (AÍNSA, 2003, p.88).

De ahí, el lector es confrontado con una narración crítica e irónica que surge de la voz del narrador personificado por un siervo mudo y analfabeto, antítesis de un narrador culto y convencional. Este descentramiento se configura como unas de las principales herramientas discursivas de la novela al otorgar un lugar al narrador oral (CHAVES; MACEDO, 2009). Con esto, Pepetela subvierte los recursos de la narrativa tradicional, confiriendo un lugar importante a las prácticas de la oralidad, lo que, al mismo tiempo, las valida como instrumento significativo para visibilizar nuevos relatos y perspectivas. Este factor es identificado por Padilha (2002, p.48) como un intento por “angolanizar la dicción literaria” a través de un volver a las prácticas ancestrales de la oralidad, en contraposición a la hegemonía del discurso colonial y del silenciamiento de las fuentes tradicionales.

Esto se corrobora, además, en el argumento de Oliveira Pinto (2003), cuando explica que la escasez de fuentes escritas sobre este periodo de la historia de Angola otorga un lugar importante a la tradición oral como fuente histórica, aspecto que, en esta ficción, se adecua muy bien, pues demuestra cómo el autor juega deliberadamente con las alteraciones y distorsiones de los documentos escritos. De esta forma, el texto literario entrega una perspectiva transgresora que sugiere una reescritura y relectura crítica de la historia angoleña y su representación, a través de la literatura.

En la novela, la reflexión se coloca en un contexto más amplio, en un trasfondo que sitúa la trata esclavista como problema principal, abriéndose a una discusión más profunda cuyas dimensiones van más allá del océano Atlántico, de modo de lograr una comprensión que estimule a razonar críticamente sobre lo ocurrido, considerándolo bajo otras lecturas que se proponen en el marco de la nueva narrativa de tema historiográfico. Aparte, alegoriza las articulaciones políticas, económicas y sociales que ocurrieron en el aludido periodo, donde portugueses y holandeses se disputaron el control del negocio esclavista.

Cabe consignar que la novela pone en tela de juicio el rol que cumple Portugal en este sistema al desempeñar un papel de importancia en el desarrollo comercial esclavista de proporciones gigantescas que abarcaban varios aspectos del tráfico (GUEYE, 1981). Este negocio contó con la participación activa de agentes lusos tanto en los sistemas de navegación, la propiedad de las naves y de factorías en África, como en alianzas con reinos africanos, etc., siendo considerados los que más transportaron esclavos en la historia de la trata transatlántica⁸. A finales del siglo XVI el tráfico transatlántico en manos portuguesas se vigoriza debido al control marítimo ejercido por estos y la consolidación de las factorías en el África Occidental. Estos elementos se reflejan en un fragmento de la novela donde se recrea este contexto. Se trata de un diálogo entre Van Dum y el Mani-Luanda, una autoridad local, que reflexionan sobre el conflicto portugués-holandés y las relaciones con los locales:

Vários emissários do meu rei recuaram ao chegar ao Bengo, com medo de terem de atravessar território dominado pelos portugueses. Ninguém esquece o que eles

⁸ Para más informaciones, conferir Banco de Dados Viagens (2016).

fizeram, sempre a interferir na política do reino, a quererem escolher os soberanos e a fazerem intrigas, a provocarem mortes e mais mortes. Até apanhavam zimbos em Benguela para nos enfraquecer. Os portugueses apenas pretendem escravizar todo o povo do Kongo e do Ndongo e dos outros reinos. Os mafulos são diferentes, querem apenas fazer comércio, e por isso somos seus aliados naturais. Mas se fizeram as pazes com os portugueses, podem vir a ser influenciados por estes. (PEPETELA, 1997, p.93).

En este fragmento salta a la vista el protagonismo comercial de los portugueses con el predominio en las relaciones de poder, de la economía, la corrupción y otros intereses que hicieron posible la materialización violenta de la trata transatlántica y los efectos históricos que todavía se vinculan a ella. A ello, es preciso añadir, además, la existencia de diversos tipos de relaciones entre portugueses y autoridades locales.

Ante este hecho, la novela pone en jaque este contexto y demanda la reflexión simbólica sobre la responsabilidad histórica de quienes estuvieron a cargo de un evento que ha alterado profundamente la estabilidad de la sociedad africana y, por supuesto, del mundo africano que se forjó del otro lado del océano.

En este trasfondo, la postura ambigua del personaje Van Dum, le permite circular por los diversos sectores de la sociedad angoleña de antaño, así como trazar relaciones con distintos ámbitos del poder: político, militar, religioso, tradicional, etc. Sus conexiones se propician de acuerdo a su estrategia oportunista, la cual le permiten mantenerse en medio de las tensiones políticas del conflicto flamenco-portugués, tal como se evidencia en una conversación familiar donde se exponen las tensiones del conflicto:

-Em princípio nada muda para nós –disse Baltazar– Fazem os dois as pazes, acaba a guerra, a qual é má para os negócios. Depois não sei. Os holandeses aceitam ir embora, deixando Angola para os portugueses? Dividem, ficando o litoral com os mafulos e o interior com os portugueses? Os holandeses pagam uma indemnização e os portugueses vão todos embora para o Brasil? São algumas hipóteses, depende...

-Depende de que?- perguntou Rodrigo do olho verde, sempre muito parco em palavras.

-Da força de cada um. E dos interesses de cada um. É sempre disso que trata a política. Força e interesses. Mas se tivermos muito cuidado e esperteza, em qualquer das hipóteses ficamos bem, isto é, como agora (PEPETELA, 1997, p.26-27).

El fragmento evidencia los intereses que sitúan a “la gloriosa familia” en un escenario impregnado de poder, corrupción, intereses, ambiciones, y el intercambio de favores como ingredientes principales, los que son utilizados según los beneficios comerciales del protagonista de la familia. Como telón de fondo están presentes los problemas y conflictos personales propios de una familia numerosa, donde el componente racial resume las confluencias culturales de la propia Angola. La novela “A Gloriosa Familia”– cuyo título describe y satiriza muy bien el contenido– presenta este mosaico cultural y,

a la vez, pone en jaque la configuración de la sociedad angoleña contemporánea. Estos factores demuestran las tensiones que se desarrollan a lo largo de la trama, los mismos que ponen en discusión una serie de situaciones que, hipotéticamente, deberían sostener las estructuras de una tradicional *Casa Grande*, pensadas en los moldes de lo propuesto por Gilberto Freyre en 1933. En el imaginario de la novela, este panorama tradicional tensiona los valores religiosos, raciales, políticos y sus articulaciones en los juegos de poder que vehiculizan los mecanismos del negocio esclavista.

Cabe destacar que el tema de la esclavitud ha sido poco trabajado en la literatura africana, pues todavía provoca contradicciones, silencios, discrepancias e incomodidad en su abordaje, según anota Mbaye Gueye (1981). La ambigüedad radica en las distintas maneras como los africanos conciben la experiencia de la trata de esclavos, lo que se evidencia en las diferentes perspectivas para abordar el tema. Vale destacar que la experiencia del autor sobre la trata, se limita sólo al ámbito literario, puesto que no ha vivido bajo estas condiciones. Tampoco es descendiente de aquellos que la vivieron, pero intenta reproducir literariamente el contexto.

Por otra parte, hay algunos africanos que consideran la trata transatlántica como un evento histórico de un pasado lejano del África contemporánea, siendo los conflictos internos, los efectos culturales, los procesos migratorios y las desestabilizaciones políticas derivadas del colonialismo, las preocupaciones más actuales⁹. Sin embargo, hay quienes lo consideran como una deuda del colonialismo con África y con los descendientes de la trata¹⁰.

La reflexión apunta a la colonialidad como una de las consecuencias del comercio de esclavos, tornándose sumamente importante razonar sobre ello para ampliar la comprensión sobre su dimensión como problema histórico que no sólo afecta a las configuraciones actuales de África, sino también, a “[...] los procesos de elaboración y

⁹ El tema de la trata transatlántica ha granjeado innumerables discusiones y reflexiones sobre una nueva configuración de África y de su historiografía, pero también trae a la luz las secuelas de este hecho para África. Precisamente porque ha desencadenado una serie de discusiones, sentimientos, reproches, (re)lecturas históricas y políticas, que se provocan innumerables reacciones en torno al tema y la participación de los africanos en ello. Con el comercio triangular fueron hechos acuerdos entre portugueses y algunos reyes africanos, se establecieron relaciones comerciales entre ellos, se desencadenaron conflictos internos entre reinos rivales a estos aliados africanos, se desestabilizaron sus economías, provocando la esclavitud interna y consecuentemente, la participación de africanos en el abastecimiento del tráfico transatlántico. Pese a ello, es importante traer a la luz este tipo de discusión, si bien hay que tener un cierto cuidado en cómo se entiende el asunto, principalmente para no caer en el peligro de las generalizaciones: *algunos* no significan *todos*.

¹⁰ Este dato se corrobora en el relato *Las máscaras de África: un viaje por las creencias africanas*, escrito por el premio nobel V. S. Naipaul (2012), mientras viajaba por este continente. En una de sus observaciones, comenta sobre dos hechos muy puntuales acerca de este asunto. El primer caso revela una cierta indiferencia sobre el tema al relatar una conversación con uno de sus anfitriones locales (de ascendencia danesa y africana) en una visita al castillo de Elmina en Accra, Ghana. Lo paradójico es que el anfitrión considera la práctica de la trata transatlántica como abominable, pero, a la vez, reitera que los colonos, al ir a África sólo por negocios, la venta de seres humanos se legitimó como tal (NAIPAUL, 2012, p.150-151). El segundo caso, registra una conversación con un tradicionalista zulú que le pregunta si Gran Bretaña ha pedido perdón por el comercio de esclavizados, al mismo tiempo que problematiza sobre la superposición cultural de criterios coloniales sobre los elementos tradicionales (NAIPAUL, 2012, p.258-259).

reelaboración no sólo en el registro del imaginario africano en América [...]” (PIZARRO, 2002, p.17).

Ahora bien, volviendo al tema que nos convoca, se estima que la recepción crítica que hasta hoy ha tenido la novela, se focaliza mayormente en torno a las alteraciones culturales que envuelve el proceso postcolonial y la relectura histórica. Así, por ejemplo, Ana Mafalda Leite (2003), en su lectura sobre la novela en discusión, argumenta sobre las nuevas modalidades que la esclavitud asume hoy día en la Angola independiente, donde el tráfico de esclavizados del ayer, da lugar a otros tipos de negocios fraudulentos, según ella, como los que involucran armas, diamantes, petróleo, etc.

De este modo, es posible considerar que la representación histórica del siglo XVII que se hace en la novela, funciona como pretexto para poner en tela de juicio los hechos del contexto actual, junto con las subjetividades se vislumbran las concepciones del propio autor y de su época, como plantea Aínsa (2003).

La reflexión actual sitúa a *Pepetela* en un lugar importante de la literatura africana, y esto gracias a la puesta en escena de dos aspectos que la nueva narrativa de tema historiográfico entrega como mecanismos teóricos para leer la novela. Y si bien estos ellos planteamiento fueron elaborados a partir del contexto latinoamericano -fundamentalmente de lengua hispánica- esto no significa que no sea posible ajustarlos al escenario africano. Ellos son, de un lado, la deslegitimación de las versiones oficiales y, de otro, el rechazo a una sola verdad, proponiéndose la superposición de tiempos diferentes en la narración, la metaficción, la intertextualidad, así como la puesta en juego de conceptos dialógicos bajtinianos de palimpsesto, el descentramiento de los mitos de la historia oficial. A fin de cuentas, se ha postulado una escritura paródica, el predominio de la ficción sobre la historia pretendidamente científica, además de la presentación mimética, de acuerdo a los planteamientos formulados por Aínsa (1996)¹¹.

Aunque el autor de *A gloriosa familia* se ocupa de la representación histórica del periodo de la ocupación holandesa de Angola del siglo XVII, el problema principal en este abordaje no es la ficcionalización histórica, sino la crítica al silencio histórico, a la violencia colonial, al aplastamiento cultural y, sin lugar a dudas, a las connotaciones de la esclavización/esclavitud en el pasado y en el presente.

Desde esta perspectiva, su idea radica en reflexionar simbólicamente sobre ese pasado y entenderlo a partir de las subjetividades de los históricamente silenciados, como nos lo señala Ana Mafalda Leite (2003). Ante ello, se aprecia en *Pepetela* un esfuerzo tácito por abordar el asunto de la trata esclavista, consignándolo en una mirada interpretativa muy divergente de lo usualmente representado en la literatura latinoamericana, caribeña y/o estadounidense. Un ejemplo revelador de ello, es el fragmento que sigue, donde se narra el embarque de prisioneros portugueses a Brasil –en virtud del conflicto con los holandeses– y, junto con ellos, van los esclavizados:

Era, no entanto, bastante diferente de uma partida de escravos. Os escravos seriam muitos mais e todos acamados no mesmo compartimento, mas não me refiro

¹¹ En el caso del presente trabajo, no se utilizan las tesis de Menton (1993) sobre la nueva narrativa de tema historiográfico.

ao número. Os escravos iam acorrentados e calados, numa passividade para lá do desespero. E uma partida de escravos não tinha público, só interessava ao comerciante que os despachava, ninguém pararia para ver uma chalupa cheia de escravos a caminho de um barco negreiro. Estes prisioneiros brancos conseguiram despertar pena mesmo nos que se consideravam seus inimigos. Os prisioneiros negros nem isso, só a indiferença que as coisas alheias geram. (PEPETELA, 1997, p.75).

Sin lugar a dudas, la ‘pasividad’ atribuida al embarque de esclavizados, evoca la distinta manera de cómo la experiencia de la trata ha sido asumida en otras novelas, en especial de aquellas producidas en las Américas¹² con argumentos, experiencias y traumas similares pero a la vez divergentes sobre el problema de la trata transatlántica y su relación con África, tierra que es apuntada como espacio mítico para los que fueron transportados violentamente, de manera de reconfigurarla, posteriormente, como tierra de libertad; y como espacio político y económico en que se establecieron intensas relaciones comerciales entre europeos y africanos.

Consideraciones finales

En este plano es que hay que revisar el problema de la trata transatlántica y razonar imaginariamente sobre ello, considerando los distintos enfoques y elaboraciones que se convocan a partir del discurso literario. La incursión literaria de Pepetela sobre el tema se registra además en las novelas *Lueji* de 1989 y *Parabola do cagado velho* de 1996, sin dejar de mencionar que dispone de amplias alusiones sobre el tema en otras obras sobre las diversas modalidades de la esclavización /esclavitud en la actualidad.

Se conjetura así una doble imagen de África, representada en la novela con ambas connotaciones, sobresaliendo, eso sí, las dimensiones políticas y económicas de su tratamiento literario. Por su parte, como espacio mítico, África se expresa como lugar de partida y donde los elementos tradicionales, a cargo de la historia oral del lugar, preservan una memoria capaz de entregar versiones alternativas de la historia esclavista (GUEYE, 1981).

También la novela se hace cargo de la representación histórica que ficcionaliza el contexto esclavista del siglo XVII en Angola, sin duda, uno de los polos más importantes del sistema económico de antaño, según explican Jaime Rodrigues (2005) y Luis Felipe de Alencastro (2001). De ahí, que es posible leer la novela en el eje de la preocupación fundamental de este análisis, esto es, a partir del problema de las connotaciones de la esclavitud/esclavización y las imágenes de África que se desprenden del imaginario de la novela.

A su vez, es pertinente destacar la dicotomía siervo/esclavo que, en esta ficción, asume connotaciones significativas que revelan las alteraciones semánticas que el término

¹² Se utiliza esta referencia para las Américas y el Caribe.

ha recibido con el tiempo. Dentro del marco interpretativo de la novela, se puede observar que la connotación de ser esclavo en el escenario histórico africano del siglo XVII, alude a la condición de “siervo”, aunque en su novela, Pepetela se decide por el término utilizado desde una perspectiva que se relaciona con el contexto de la trata.

La representación que el autor construye del personaje-narrador se encuadra muy bien en la imagen simbólica de ‘siervo’ del siglo XVII. A partir de dicha explicación, es posible rastrear formas que se condicen con las definiciones delimitadas anteriormente. Para un mejor entendimiento, el fragmento citado a continuación alude a la condición de siervo, donde el narrador figura como tal.

Jinga se deixou enganar. Fizeram negócios e em termos ainda mais favoráveis, pois a rainha queria mostrar como eram bem vindos todos os que se opunham aos portugueses. E para mostrar isso me deu de presente a Baltazar Van Dum, eu, uma das suas propriedades mais preciosas [...]. (PEPETELA, 1997, p.24).

La cita evidencia que el narrador es fruto de un regalo de la reina Jinga¹³ a Van Dum, en una clara evidencia de que se trata de un siervo, explicando que un siervo ha sido siempre un siervo o, un esclavizado/esclavo (pensado desde la perspectiva de la trata) en algún momento. Sin embargo, en el fragmento que sigue, se aclara que no siempre un esclavizado/esclavo ha sido un siervo, como se puede observar en la conversación entre los hijos Van Dum sobre el esclavizado Thor.

-Estou a ver que esse Thor é muito importante- disse Rosário. Notei ironia em sua fala. – Temos de conhecer de mais perto esse escravo tão especial.
-Ele não nasceu escravo, Rosário – disse Hermenegildo.
-Até pode ser especial (PEPETELA, 1997, p.231).

-O Thor é do sul. Foi apanhado pelos jagas¹⁴ da Kissama bem lá para baixo, numa terra que chamam HakoouWako. E foi vendido caro, pois diziam que é filho de rei. Logo vi que valia o preço, aceitei. (PEPETELA, 1997, p.225).

Los apartados anteriores demuestran las diferencias en la construcción literaria del sujeto siervo/esclavo [esclavizado], lo que se nota en la divergencia tácita que se asume en su representación, aunque el autor no establezca ninguna discrepancia entre ambas categorías en el imaginario de la novela. Así, Pepetela se decide por el término “esclavo”, que ha sido el más utilizado cuando se habla de la trata transatlántica, desde una perspectiva contemporánea sobre el tema.

¹³ La reina Jinga también conocida como Ngola Ana NzingaMbande, se hacía llamar rey en su corte. Para más informaciones desde varias perspectivas: Cardonega (1680); Carreira (1977); História de Angola (1975); Pepetela (1997); Miranda(2008).

¹⁴ Vale destacar que el término “jaga” que aparece en el fragmento, alude a la persona que ingresaba al interior del territorio angolano para buscar ‘piezas’. Sin embargo, en otro momento del texto, se refiere a los grupos étnicos nómades que invadieron el reino del Congo y de Angola. Para más información: Carreira (1977).

Aunque Pepetela podría haber utilizado ambos conceptos de acuerdo a lo que históricamente representan -la dimensión simbólica de cada uno responde a las vicisitudes que los configuran como tales- lo concreto es que en la novela ellos no se explicitan. Con ello, se habría entregado al lector una mejor comprensión sobre las elaboraciones y reelaboraciones de ambas categorías dentro del imaginario cotidiano del África tradicional de antaño y, principalmente, de las connotaciones que recibieron con la nefasta experiencia de la trata transatlántica. Además, es pertinente establecer las diferencias entre estos conceptos para ampliar el entendimiento sobre las condiciones de servidumbre, esclavitud y esclavización en contextos que han utilizado estos sistemas en sus configuraciones contemporáneas. En suma, consideramos que la alteración simbólica se legitima por el sistema de la trata transatlántica pues, para ese entonces, el término “esclavo” no hacía parte del imaginario africano, sino “siervo” aunque la novela no lo explicita de esta forma.

De la novela despuntan los siguientes aspectos a saber: a) un abanico de posibilidades para entender las complejidades del escenario histórico del aludido periodo; b) elude el peligro de una única verdad; c) la puesta en escena de otras subjetividades y expresividades validadas por el discurso oral; d) las construcciones simbólicas que sobrepasan lo estrictamente literario y se entrecruzan con aspectos históricos, culturales, entre otros; e) el rechazo a cualquier sistema de explotación del ser humano.

Finalmente, del imaginario de la novela se percibe el rechazo al contexto de la esclavización/esclavitud en sus diversas modalidades, tanto las del pasado como las actuales, que han logrado revestirse con nuevos ropajes generando nuevos siervos/esclavizados. Además, la novela se abre a la posibilidad de eludir “el peligro de una verdad única” (CHIMAMANDA..., 2009), de donde la voz se destaca y los mudos hablan en el afán de instalar nuevas lecturas.

SANTOS, D. N. dos. When the voice becomes and the dummy speak. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.69-82, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *This paper presents an analysis of the novel *A gloriosa família* (1997) by Pepetela, an Angolan writer. The analysis is performed. To investigate the literary representation of the history of Angola, approaches by Ana Mafalda Leite (2003) on post-colonial theories are used; the notion of intertextuality, Kristeva (1981) and Ainsworth (1996) on the historiographical narrative theme. Moreover, considering their specific features of the novel, references to studies on memory and oral tradition are included to facilitate understanding of the way this narrative reconfigures the issue in question.*
- **KEYWORDS:** *Angola. Memory. History.*

Referencias

ABRANCHES, H. Até Camões. In: CHAVES, R.; MACEDO, T. (Comp.). **Portanto... Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009. p.69-72.

AÍNSA, F. **Nueva Novela Histórica y la relativización del saber histórico**. La Habana: Casa de las Américas, 1996.

_____. **Reescribir el pasado: historia y la relativización del saber histórico**. La Habana: Casa de Las Américas, 2003.

ALENCASTRO, L. F. de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul, séculos XVI e XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BANCO DE DADOS VIAGENS. Disponible en: <<http://www.slavevoyages.org/>>. Acceso en: 15 jul. 2016.

BENAVENTE, C. Reseña El océano de fronteras invisibles. **Revista de Estudios Avanzados**, Santiago, v.25, p.135-140, 2016.

CAMÓES, L. de. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CARDONEGA, A. de O. **História geral das guerras angolanas**. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca: Agência Geral das Colónias, 1680.

CARREIRA, A. **Angola: da escravatura ao trabalho livre: subsídios para a história demográfica do século XVI até a independência**. Lisboa: Arcadia, 1977.

CHAVES, R.; MACEDO, T. (Comp.). **Portanto...Pepetela**. São Paulo: Ateliê, 2009.

CHIMAMANDA Adichie: el peligro de la historia única. 2009. Disponible en: <https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=es>. Acceso en: 15 jul. 2016.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sobre o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global Ed., 2003.

GUEYE, M. **La trata negreira enel interior del continente negro: la trata negreira del siglo XV y XVI**. Barcelona: Serbal/Unesco, 1981.

HISTÓRIA de Angola. Porto: Afrontamento, 1975.

KRISTEVA, J. **Semiótica 1**. Madrid: Fundamentos, 1981.

LEITE, A. M. **Literaturas africanas e formulações pós-coloniais**. Lisboa: Colibri, 2003.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MIRANDA, M. R. **Ginga: rainha de Angola**. Cruz Quebrada: Oficina do Livro. 2008.

NAILPAUL, V. S. **La máscara de África**: un viaje por las creencias africanas. Barcelona: Random House Mondadori, 2012.

PADILHA, L. C. **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

PEPETELA. **A gloriosa família**. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

PINTO, A. O. **A oralidade no romance histórico angolano moderno**: gloriosa família de Pepetela: a casa velha das margens de Arnaldo Santos. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2003.

PIZARRO, A. (Comp.). **El archipiélago de fronteras externas**. Santiago: Usach, 2002.

RODRIGUES, J. **De costa a costa**: escravos, marinheiros e intermediários do tráfico negreiro de Angola ao Rio de Janeiro: 1780-1860. São Paulo: Companhia das Letras 2005.

SANTOS, D. N. **El océano de fronteras invisibles**: relecturas históricas sobre (¿el fin? de) la esclavitud en la novela contemporánea. Madrid: Verbum, 2015.

STECKBAUER, S. M. **La novela latinoamericana entre historia y utopía**. Augsburg: InstitutfürSpanien, 1999.

TUTIKIAN, J. **Velhas identidades novas**: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

THE MYTHOLOGICAL PLOTS ABOUT THE CREATION OF THE WORLD AND HUMAN BEINGS IN THE ERZYAN EPIC, *MASTORAVA*

Elena Alexandrovna SHARONOVA*
Olga Yurievna OSMUKHINA**
Svetlana Petrovna GUDKOVA***
Svetlana Anatolievna DUBROVSKAYA****
Elena Alexandrovna KAZEEVA*****
Tatiana Yurievna HAMLET*****

- **ABSTRACT:** The article is devoted to the principles of contamination myths, stories, and tales about the creation of the world and human beings in the Erzyan epic, *Mastorava*, by A. Sharonov. This article focuses on the specifics of the development of folk stories and characters, the connection between Gods and people in the authentic works, and the projection of authentic motifs and heroes onto the author's text. Unlike the authentic epic, the literary epic consists of different genres joined by the author's idea. There is the dominance of the epic genres (myths, legends, tales), as well as some proverbs, ritual, and lyrical songs. The symbiosis of different genres, plots, motifs, and characters makes a unique literary work based on folklore material. There are no *Kalevala*, *Kalevipoeg*, or *Mastorava* in Finnish, Estonian, and Erzyan folklore. All of them are the creation of authors. The main task of the literary epic is to put the ancient epic text into a new shell according to the author's aesthetic and philosophical principles, based on contemporary ideas about history, mythology, and culture. The literary form of the epic is not an improvisation. It is the result of an author's many years of work. The author creates a literary scheme and then fills it with material. The traditional heroic epic has a folk idea about the creation of the world, mythology, and history, as well as ideas about an ideal tsar, an ideal society, and moral views. All of these are usually recreated and harmoniously transformed

* Mordovia State University - Faculty of Philolog - Department of Russian and Foreign Literature - Saransk, Russian Federation. 430005 - sharon.ov@mail.ru

** Mordovia State University - Faculty of Philolog - Department of Russian and Foreign Literature - Saransk, Russian Federation. 430005 - osmukhina@inbox.ru

*** Mordovia State University - Faculty of Philolog - Department of Russian and Foreign Literature - Saransk, Russian Federation. 430005 - sveta_gud@mail.ru

**** Mordovia State University - Faculty of Philolog - Department of Russian and Foreign Literature - Saransk, Russian Federation. 430005 - s.dubrovskaya@bk.ru

***** Mordovia State University - Faculty of Philolog - Department of Russian and Foreign Literature - Saransk, Russian Federation. 430005 - kazeeva-ea@yandex.ru

***** PhD in Philological sciences - Fairfield, Connecticut, USA -tatiana.y.hamlet@gmail.com

Artigo recebido em 27/03/2016 e aprovado em 15/07/2016.

by the author into a literary version of the epic. The ancient heroes and plots were returned to most of the people and became the wealth of a national consciousness which received renewed life in the *Mastorava*, which conveys the history of Erzya.

- **KEYWORDS:** Myth. Epic. Epic hero. Epic legend. Motif. Plot. World creation. Creation of the human beings. Combination (or contamination). Literary version. Author's conception. Poetic word.

Introduction

The frontier of the XX-XXI centuries inaugurated a renaissance of Erzyan ethnicity and interest in the past of the Erzyan nation, spurred the development of a national literature, and drew new attention to poetry as a way of increasing emotional and aesthetic impact. The publication of the epic, *Mastorava*, in 1994 generally increased that process (SHARONOV, 1994). Alexander Sharonov was writing the Erzyan epic for more than twenty years. It was published during the period when the Erzyan people were able to perceive it through the prism of a universal picture of the world, when the life of an individual was raised to the historical level. The appearance of *the Mastorava* coincided with the general desire of the ethnos to realize its highest ethnic cultural needs.

There is a big cultural need for modern Finno-Ugrians to express themselves by creating literary epics (*the Biarmia*, *the Mastorava*, *the Dorvizhi*, *the Yugorno*, and so on). Alexander Sharonov wrote *the Mastorava* as an original version of the Erzyan heroic epic, enclosed in the literary form of a mythological-heroic epic that included myths, songs, and stories. As a result, Sharonov gave a new sound to the ancient legends and succeeded in bringing alive every detail and characteristic (of the heroes, characters, clothes, weapons, and so on) and every action of the Erzyan tales. In the "Mastorava" epos, A. M. Sharonov uses folklore material written in XIX century by P. I. Melnikov-Pechersky, the Russian specialist of folklore, and included into "The Mordovian Essays" (MELNIKOV, 1981) book by him. For example, myths about creation of earth, gods and human being by the supreme god of Erzyan people called Ineshkipaz (Cham-Pas) and a myth about Ange, the goddess of beauty and the wife of Cham-Pas. Besides, the songs of mythological cotent with the same plot which have been written down in the end of XIX - beginning of XX centuries by the Finnish folklore specialist H. Paasonen in the territories of the Volga region, which formed 8 volumes of folklore texts "Mordwinische Volksdichtung" (KAHLA, 1977) were used.

While working over text, A. M. Sharonov made expeditions to Kuznetsky, Kameshkirsky and Shemysheisky districts of the Penza Region, to Lukoyanovsky and Shatkovsky districts of the Gorkovsky Region, to Tetyushsky district of the Tatar ASSR. During the expeditions, he wrote down heroic legends about Tyushtyan tsar, about Narchatka duchess and a number of other epic works which formed the basis of "Mastorava". In particular, "Tyushtya and the White Swan" legend from A. A. Kumanev, the director of Lukoyanovsky teacher training college was written down in Lukoyanove town.

The folklore material derived by A. M. Sharonov from collected works of P. I. Melnikov-Pechersky and H. Paasonen and written down independently during folklore expeditions served as a foundation of the book epos. A. M. Sharonov has only a little bit changed the form, because the author's text presupposes adherence to the main principle - integrity of form and content. The ideological component of folklore texts was retained by the author.

The main task of this research work is to analyze the harmony of authentic material inside *the Mastorava*, to highlight the author's combination of plots based on many separate folk epic plots and motifs about the creation of the world and human beings.

The history *the Mastorava* epic research has started at the moment of its publication in 1994 followed by a number of favorable responses both in Russia and abroad. The Finns T. Hakkarainen (1999) and P. Lentonen (1998) became the first foreign reviewers of the book introducing it to European readers as the third Finno-Ugric epic preceded by *the Kalevala* and *the Kalevipoeg*, thus confirming its high rating. Gradually scientific comprehension of the Mastorava takes place revealing various aspects of the potential possessed by epic as a literary form.

Sharonov's works were analyzed by E. A. Fedoseeva (2007), A. A. Gagaev et al. (2015), M. Dugantsy (1999), O. Ingle (2013, 2014), N. Abrosimova (2015), E. A. Sharonova¹, and others. E. Fedoseeva was the first one to view the history of Mordovian epic literary forms' formation introducing the Mastorava of Sharonov as a valid literary work - the result of Erzyans' cultural striving for the creation of the national literary history. A. A. Gagaev first analyzed *the Mastorava* within its philosophical aspirations by touching upon the problems of the philosophy of culture and objective reality of Erzyan, Moksha and Russian people based on the epic philosophy. N. Abrosimova views the language of *the Mastorava* as a standard of the Erzyan literary language.

M. Dugantsy introduces *the Mastorava* epic to the international scientific context having previously analyzed and translated it into the Hungarian language. O. Ingle performs a contrasting analysis of the three Finno-Ugric epics.

Our analysis differs from the previous studies by its main task, and by the analysis of the different plots.

From our point of view, the outstanding talent of Sharonov made the ancient Erzyan songs and legends be actual again and get a new artistic power at the frontier of the new millennium marked by different aesthetic preferences (GOYE, 2008; INASARIDZE; NASKIDASHVILI, 2015; YAKUSHKINA, 2016; GUDKOVA; DUBROVSKAYA; SHARONOVA, 2013; SHARONOVA; NALDEEVA; IVANITSKIJ, 2013). The architectonics of *the Mastorava* reproduce the natural structure of the authentic historical epic (FOLEY, 1991). At the same time, it reflects the author's scientific and artistic conception of the cosmogonic myth (LEEMING, 2009; OSOVSKIY; DUBROVSKAYA,

¹ Cf. Aleksandr Markovich Sharonov and Elena Aleksandrovna Sharonova (2010); Elena Aleksandrovna Sharonova (2010, 2014, 2015); Elena Aleksandrovna Sharonova, O. I. Naldeeva and A. I. Ivanitskij (2013); Elena Aleksandrovna Sharonova, Svetlana Petrovna Gudkova and Svetlana Anatol'yevna Dubrovskaya (2013, 2014); Elena Aleksandrovna Sharonova and Valentina Nikolayevna Anoshina (2014); Elena Aleksandrovna Sharonova and Aleksandr Markovich Sharonov (2015).

2014; PIVKINA, 2016; PRINCE, 2003) and Erzyan heroic poetry. Being the base for the author's work the folk material loses its main indications and obeys the author's idea.

The contribution of the present research into the world science lies in problems and issues actualization related to the genre principles of the epic literary form definition. Since the epic literary form is rather popular not only in Russian and Finno-Ugric culture, but in Finnish (the Kalevala by E. Lönnrot), Estonian (the Kalevipoeg by Kreitswald), Latvian, the research dedicated to the analysis of Erzyan epic (the Mastorava by Sharonov) as well, this research will promote and deepen the interest expressed toward this phenomenon, as well as expand the problem range where it can be viewed and dealt with.

Materials and methods

The historical-typological, historical-genetic, and descriptive research methods are used in this article. The set of methods allows us to analyze *the Mastorava* by A. M. Sharonov, specifically its plot and motifs, to identify its typological and national characteristics, its artistic originality, and to explain the poetic nature of the author's work. By using the descriptive method, the plots and motifs about the creation of the world and man are described.

Literature Review

The results of the research of the mythological story lines about the creation of the world and human beings in *the Mastorava* seem to be original and new due to the fact that no other scientist has ever undertaken the study of this aspect before A. A. Gagaev and others have touched upon this aspect against the background of the interest expressed towards this epic. A. A. Gagaev ("Ugro-Finnish cosmos-psyche-logic", "The philosophy of the Mordovian fairy-tale")² in the PhD research papers: "Mordovian epic poem" by E. N. Kirkina (2001), "The historical cultural base of the epic about Tusht: folk-literary versions" by I. A. Gurjanova (2006), "Literary forms of the Mordovian heroic epic: creation and evolution" by E. A. Fedoseeva (2007), "Mythological motifs in Mordovian epic poetry" by N. N. Virjasova (2008), and "Literary forms of the Finno-Ugrians: typology and poetics" by O. P. Ingle (2015).

Domestic experience of research of the epic literary form in general, and Erzyan *the Mastorava* in particular, can contribute to the world and especially Finno-Ugric science. The perspective of the epic literary form research implies the use of scientific achievements made in the present article.

The beginning of the 21st century offers unlimited opportunities for establishing international contacts, as well as for acquiring valuable scientific experience of colleagues from other countries. Due to the scientists' joint efforts the canon of the epic literary

² Cf. A. Gagaev and Kudaeva (2009); A. Gagaev, P. Gagaev and Kudaeva (2014).

form can be identified and determined. In view of the growth of interest expressed toward the epic literary form in Russian and Finno-Ugric cultures it can be assumed that in the near future a big-scale study of this phenomenon and its various aspects may take place in Finno-Ugristics (ZHUK; TUZOVA, 2015).

Results

The aim of this research work is to analyze the harmony of authentic material inside the author's literary form, *the Mastorava*, to highlight the author's combination of plots based on many separate folk epic plots and motifs about the creation of the world and human beings. The research of mythological plots related to the creation of the world and human-beings in *the Mastorava* implies solving the following issues: to determine the main characters of the heroic epic, namely the supreme gods Ineshkipaz, Ange, Purginepaz, and even Shaitan, who took part in the creation of the world; and such heroes as Tyushtyan, who contributed to Ezryan society formation and functioning at the very early stages of the statehood; to prove that the contents of the heroic epic, including its literary form, is compiled of the myths related to the creation of the world, humans, heavenly and earthly family, as well as songs and folk tales about electing a tsar and his reign, which collectively make up a multi-faceted narrative; to determine that the *Mastorava* by A. M. Sharonov possesses an authorial intent of authentic heroic epic, built up according to all the requirements of the appropriate literary form.

The main characters of the heroic epic

As in *Elder Edda*, *The Song of the Nibelungs*, the *Kalevala*, and other epics, the main characters of *the Mastorava* are Gods and heroes.

According to the classical definition of a hero by A. A. Taho-Godi and E. M. Meletinsky (TOKAREV, 1998), the hero is a son or descendant of God and a mortal. Fulfilling the will of God, he organizes people's lives, bringing them laws and justice. The hero usually has superhuman abilities, he fights and kills monsters, and he calls on his divine parent for help. The hero may also be a king or military leader, a cultural hero, and a demiurge. Heroes of the Erzyan epic meet these criteria. For example, Tyushtyan, the main hero of *the Mastorava*, has all these qualities and acts like a king responsible for world order.

An epic hero is a universal figure. In his actions, he is guided by his concern for the welfare of the human race. Without any doubts, there are some national features and qualities in every epic hero. On the one hand, all opinions and conclusions about an epic hero are relativistic. On the other hand, they are full of admiration, combined with some kind of exaltation, and exclusively focused on his national feeling of having been chosen.

Tyushtyan is the classic type of hero which was formed during the development of Erzya's statehood. In the epic there are many heroic characters such as Azravka, Litava,

and Litovawho became wives of the God of thunder and war, Purginepaz, and who participated in the formation of the heavenly family, such as the hunter, Suralya, who got countless treasures for his people, and Kudadey, who became the founder of a new generation of Erzya, and Tyokshon, who gave the Kudadey clan freedom from the power of the many-headed serpent. The existence of different developmental traditions within a society has often been the catalyst for the creation of these characters. The presence of many heroes in the epic resulted in a combination of different plots and motifs, and brought multilevel diversity to the epic.

Multiple main heroes are depicted in many motifs and plots in the Erzyan heroic epic. All these independent themes (the creation of humans and the world, the appearance of terrestrial and celestial families, the election of the ruler, the struggle against foreign invaders, and so on) are connected by the main theme of Erzyan history. The heroic Mordovian epic was formed as a multi-heroic epic, including many different motifs and plots which were built around the main heroes. It led to the appearance of the later literary epic form.

The creation of the world, humans, heavenly and earthly family, and as authorial intent of authentic heroic epic

At the beginning of *the Mastorava* there are mythological stories about the creation of the earth and sky, about the birth of Ange (the wife of the supreme God Ineshkipaz, the mother of the gods and the goddess of beauty), about the creation of man and three fish (which carry the earth on their backs), about the origin of the Erzyan people, about the creation of the gods and the goddesses, and about the origin of customs and rituals. The literary concept of *the Mastorava* is based on folk materials and on scholarly research by A. M. Sharonov (2001) who defined the heroic epic and mythological themes and characters in accordance with the scientific positions of A. F. Losev, E. M. Meletinsky, N. I. Kravtsov, B. Y. Propp, B. N. Putilov, F. M. Selivanov, and V. P. Anikin. A. M. Sharonov's main idea is that the hero is a creator of the world, and a demiurge of the state and its institutions; and that a heroic epic is a multifaceted story about the origin and development of society. The heroic epic has high self-consciousness and clearly consistent goals that it makes accessible to everyone. It suggests that the national state is the highest level of a nation's being. This thesis is developed in the stories about the creation of world and man.

The epic, recreating the process of the creation of the world, puts Ineshkipaz, the Supreme God of Erzya, on the first place. The story about him is a poetic version of the myths about the creation of the earth in the publication of P. I. Melnikov-Pechersky (MELNIKOV, 1981) and H. Paasonen (KAHLA, 1977). A. M. Sharonov combined several authentic plots which are joined by the name of Ineshkipaz and which created a complete picture of the creation of the world. Ineshkipaz, born before all things, floats on a duck-shaped stone in the virgin ocean. He thinks about the creation of the world and, being upset for not having an assistant, he spits into the water which causes the stone hillock to appear. God strikes the stone hillock with a rod and breaks it into several pieces.

Shaitan appears out of the hillock and offers his assistance. Ineshkipaz accepts him and three times sends him to the bottom of the sea to bring some sand to create the earth. Shaitan tries to be a co-creator, but only spoils the results of God's work. Ineshkipaz is not satisfied with Shaitan's actions but does not stop him. His "program" does not include the prevention of all damages to the earth by Shaitan. However, Ineshkipaz opposes Shaitan and turns evil into good. By doing evil, Shaitan helps some new remarkable things to appear, such as minerals in the mountains, rain clouds in the sky, sailing ships in the sea, springs in the ravines, and so on—which were not in God's mind from the beginning.

In the story, *The Three Fish-Sisters*, the earth is located on the surface of the ocean. In accordance to God's idea, it is held by the three fish in the "great water:" Huso, Stellate Sturgeon, and Sturgeon which are under three sides of the earth: East, South, and West. The fish are holding the earth on their backs. East symbolizes the sunrise, the waking of the Sun. South represents gaining full power, staying in the zenith. West represents extinction, going into oblivion. The myth does not mention the fourth side of the world, the North, because the North is identified with the other world, hell, the residence of Idemevs (who is antithesis of Ineshkipaz). Vested with human speech and mind, God's chosen fish realize their great mission. They know that when the human race deteriorates, and at the command of Ineshkipaz, they will make a great flood to renovate the earth and make room for new people who are free of faults and able to revive the Erzyan ethnos.

The plot of *Three Fish* is connected with the myth of the global flood which was arranged by God to punish people for their sins. There is a motif of sin and the flood in many mythologies. In the Erzyan mythology, the flood is not a result of the water coming from the heavens, as in the mythology of the Mediterranean–Black Sea area (LEEMING, 2009; TOKAREV, 1998). Rather, it is a result of the movement of the ocean by fish who were swimming to serve God in the place appointed to them by Ineshkipaz. It seems that the Erzyan myth contradicts the general concept of the creation of the world. Ineshkipaz puts Huso, Stellate Sturgeon, and Sturgeon under the three sides of the earth already inhabited by people who are independent and do not follow God's commandments. However, the fish are to carry the renovated earth, which is cleansed of unworthy people, and the fish become co-creators of the world. The myth of the Three Wonderful Fish entered into *the Mastorava* in its original form. The author only improved its language. However, the myth gained new meaning when it was included into the global plot of the creation of the world.

After the Legend about Ineshkipaz and the creation of the earth, there is a story about the creation of God's wife, Ange. She appears by his heart's wish: "The Sun and the Water, connect! Give birth to Ange, Ava (female), my wife!" (SHARONOV, 2010, p.31). The sea started rippling and the extremely beautiful Ava (female) appeared on its surface. She wore a white shirt and gold sandals, with the sun on her forehead, with the moon on her crown, and with the stars on the tips of her hair. In *the Mordovian Essays* written by Melnikov-Pechersky (MELNIKOV, 1981), Ange-Patyay is a daughter of the Sun. In *Remains of the Mordovian Mythology*, written by V. N. Mainov (1889), the beautiful woman comes out of the egg which is broken by Ineshkipaz's foot. In *the Mastorava*, Ange arises out of the union of the sun and the water, which is an expression of the author's

creativity. Usually in the myth there is no “frozen beauty formula.” Such beauty formulas appeared later during the classical folk period in many traditions all over the world (HAMLET, 2013a, 2013b, 2013c, 2015). The author empowered Ange with it. That formula shows the heavenly beauty of the heroine (with the sun on her forehead, with the moon on her crown, with the stars on the tips of her hair). Ange also becomes an element of the idea of the creation of the world. Ange gives birth to other great gods, she gives an idea to Ineshkipaz to create a wife for a man, she brings many world creative ideas, and she acts like a cosmic and social demiurge who is also a cultural hero. It is possible to say that she stimulates the universal inspiration. In *the Mastorava*, Ange differs from Ange-Patyay from Melnikov-Pechersky’s *Mordovian Essays*. She is full of love for Ineshkipaz, her children, and mankind. Such interpretation of authentic material fits into the art form of *the Mastorava*, which is the literary version of the heroic epic (FEDOSEEVA, 2007; GUDKOVA, 2011). The combination of various mythological stories is acceptable in a literary work if there is no conceptual distortion of the source.

Ineshkipaz creates the world for humans. In doing so, he wants to fulfill his highest aim of establishing life on earth based on principles which will allow mankind realize itself fully. That is why he creates mankind in his own image, gives man a mind, and empowers man with an inexhaustible interest and need to permanently stimulate his creative human nature. In *the Mastorava*, the tale about a man combines several myths which complement each other. At the base there is a song which was recorded by H. Paasonen. Having the idea to create man, Ineshkipaz decides to make the first person Erzyan: “I love Erzya best of all. Erzya is to be on the Mastor first of all. I will make Erzyan language be the first of all. And I will make Erzyan custom” (SHARONOV, 2010, p.33). Ineshkipaz uses an argil for molding man in his own image: tall, broad shoulders, blonde hair, clear eyes, with a calm and beautiful face. Then he leaves man for some time before giving him a soul and spirit. During Ineshkipaz’ absence, Idemevs comes and spoils the creation. Ineshkipaz does not correct the damage. Therefore, man receives features from God and from the devil at the same time, and belongs to both of them. The creation of man in *the Mastorava* was followed by the creation of woman, Ava, who is endowed with qualities of goodness. Joining man and woman, God blesses them to live, raise a family, and work.

It is noteworthy that man in *the Mastorava* is divided into the first man who existed before the fall, and the new man who appeared after the fall. Before the fall, he is in a blissful state. He fulfills all the requirements of Ineshkipaz, enjoys his patronage, and does not know disease or hard labor. After the fall, the Supreme God deprives him of rich harvests. Poverty and hunger come to man as punishment for his sins. Social inequality appears at that time.

According to Ineshkipaz’s idea, man is the main character on Earth and everything on Earth belongs to him. His main qualities are intelligence, following customs and rituals, physical and spiritual beauty, diligence, desire for harmony with nature, and the desire to live in a society organized on the basis of statehood. Ineshkipaz instructs the Erzyans to establish prayers to the gods who had helped them and who had become cosmic cultural heroes. They were helping man establish economic, social, and cultural life. The rituals were designed to reinforce physical and social existence.

According to the myth, written down by H. Paasonen and published in his collection of works “Mordwinische Volksdichtung” (KAHLA, 1977), the ancient Erzyan people who were under the protection of Ineshkipaz had everything they needed. In this case, cosmogonic myths about creation of the world and election of Tyushtyan tsar, the ruler of Erzyan people, were used. In these myths, the Erzyan people are presented as the chosen people, favoured by Ineshkipaz and governed by Tyushtyan, his grandson. From the point of view of world outlook, these myths are ethnocentric, since they prove ideal features of Erzyan people, their physical and cultural perfection, richness of language, peaceful nature, which is typical for epic poetry in heroic century of the majority of people.

The author of *the Mastorava* combined the thematically similar plots about the creation of the world and about the beginning of life on Earth. He chose the time and sequence of events as elements to make a loose connection between the plots, which helped the author avoid any thematic overlap. Being both a creative and scholarly work, *the Mastorava* subordinated the author’s poetic imagination to the concept of the heroic epic.

According to the myth, the ancient Erzyan people who were under the protection of Ineshkipaz had everything they needed. However, they grew tired of only “good things,” and started to act against their better interests. In the beginning, the sky of Ineshkipaz was closer to Earth. It was possible to touch it from the roof of any house. When Erzyans prayed to Ineshkipaz, asking him for a generous harvest, he saw and heard them immediately and always sent rain. One day that blessed life came to an end. An Erzyan woman began heating the house and put some wood in the fireplace, but the smoke from did not go out the chimney because the chimney’s tube rested against the sky. The woman became angry, took the bent poker, climbed on the roof, and began poking the Creator with it. Ineshkipaz did not want to tolerate that, and he raised the sky higher. When the Erzyans woke up, they saw that the sky had moved farther away. Clearly, the myth contains an ironic subtext that is paradoxical: the act of one foolish woman breaks the harmony between God and man (OSMUHINA, 2013, p.229). The kind Erzyan God heard the people’s pleas for forgiveness, and sent Velenpaz (the God of villages). Ineshkipaz knows everything: in the left hand he holds happiness and gives it to all people in moderation by the right hand. It is clear that the mission of Velenpaz is indirectly associated with the mission of Jesus Christ and Mohammed, both of whom were providing similar educational functions for people. This is not surprising because every national consciousness seeks to create a perfect image of the characters who save their people from moral and physical destruction, and who pay with their life and death for people’s happiness.

An epic narrative is philosophical in its essence. It answers the question of why the world and mankind were created by God. The world was created for man who was to continue the creation of beauty and goodness while realizing his infinite possibilities of mind and soul. The meaning of the world is an ontological idea of man. According to Ineshkipaz’s thought, man includes everything in himself, including Ineshkipaz. God acts, realizes, and gains being through man, and inside man. However, there is Idemevs (the devil), which is why after day there is night, and near light there is darkness. In the

Erzjan myth, the devil is a creation of Ineshkipaz. Ineshkipaz fights with him and does not approve his evil actions, but does not destroy him because he is also a part of the Creator. As a result, they together create the world and man. God is the whole world, Idemevs is its dark side. The myth does not destroy Idemevs because it is clear that that without him it is impossible to explain a lot of phenomena not connected with Ineshkipaz. Now everything looks clear: goodness, beauty, and justice came from Ineshkipaz. Evil, ugliness, and darkness came from Idemevs.

According to Sharonov's concept, a significant reservoir in heroic poetry and songs consists of myths about the creation of gods and men, with family as the base of a reasonable and socially organized life. These stories form the second tale of *the Mastorava*, *The base of the customs and laws of life*, which consists of two parts: *The Wedding of the Gods* and *The Wedding of People*. The process of forming the family is under the control of the Supreme God. He often takes part in the process himself, because it continues the creation of the world at the level of gods and men. The omnipotent gods do not set themselves against the people, and sometimes they even marry them. The compatibility of God's world with the world of people indicates their origin and appearance during the time of undeveloped social relations. The groom is considered to be wealthy. It is his advantage. The bride needs to have ideal beauty. If she is beautiful, nobody pays attention to her estate. Over time, the myths and songs were changed under the influence of socio-cultural conditions.

In the myth, *Purginepaz and Kastargo*, the plot of which is included in the *Mastorava* in the form of an epic legend, the God of Thunder, Purginepaz, is looking for a wife. The Goddess of Harvest, Norovava, is matchmaking for Kastargo, a daughter of Ineshkipaz. The motivation of the marriage is the same as in human society: the desire to have a sweetheart and heirs. The family is considered to be an institution in which a person is realized as a father, mother, grandfather, grandmother, daughter, son, teacher, student, and versatile worker who devotes their life to their collective blood relatives.

A. M. Sharonov's *Mastoravas* trays from the authentic material, but the author's poetic consciousness makes the folk stories and characters become different elements of an artistic and aesthetic system in which they gain additional functions, acquiring the status of literary subjects. The folk characters live within the oral, collective, and anonymous tradition. In *the Mastorava*, all characters and events are joined by the name of the author. They come through the individual consciousness and individual imagination. The author strives for authenticity, trying to preserve the true meaning of the events and characters. The heroic epic finds a second life in the author's form with his clear concept of ideological distinctness, plain language, and perfection of poetic text.

At the beginning of the part, *People's Weddings*, there is a legend, *Mazy Damai* (*Beautiful Damai*), which was based on the famous Erzjan fairy tale (GAGAEV et al., 2016). The hero is an unremarkable man, an orphan, who has only one "jar of butter" in his possession. The fox steals his butter. Then he makes the fox pay for the stolen butter by helping him marry the daughter of Purgineinyazor, The God of Thunder. Damai tricks the many-headed serpent Karyaz and gets his wealth, then he kills the fox and becomes a rich and happy man, the founder of a half-human and half-divine family. After the wedding,

Damai with his young wife “[...] began to live happily and keep a good memory about the fox” (SAMORODOV, 1985, p.149). In that episode, A. M. Sharonov transferred a folk story into the language of a folk song.

By changing the status from an independent plot to the status of one of the story lines of the epic, *Beautiful Damai* was subordinated to the general idea of *the Mastorava*: the reconstruction of the processes of the formation of the moral life laws. Carefully saving the folk plot, the folk characters and their world, and the folk ideology, A. M. Sharonov changed the end of the story. In the author’s story the fox comes to Damai and suggests:

My dear Damai, I love you. My dear Damai, you are my friend. Now you will live so good. You play with your beautiful wife [...] I am not going to ask you for a lot. I do not need an expensive gift. Please, give me a bag full of hens when I visit you tomorrow morning. (SHARONOV, 2010, p.55).

Damai promises to fulfill the wish of the fox, but instead of putting hens in the bag he puts several dogs who tear the deceiving fox into pieces.

The story about Damai completes the ontological aspect of the world order with a moral-psychological aspect. Poor Damai is raised to the top of life, but he did not thank his helper—the fox—and kills it, knowing that the fox who gave him wealth will be able to take it away in the future, because all good things which are not honestly achieved are considered to be imperfect and unsustainable. The author of the epic did not destroy the ideology of the folk character. He changed only a few aspects. In fairytales, it is natural for a hero to thank the fox for the “good” job, but that contradicts the laws of the epic hero who creates the world.

Damai and the fox are accidentally included in the system. They do not have any preconditions or ideas to make heroic actions. At the beginning they are socially and morally flawed, and have a miserable existence. But the fox gets into trouble, begs Damai to save her life, and gives him a rich bride. The fox, transformed into a character with extraordinary intelligence, courage, and nobility, keeps the promise given to Damai. Unwittingly, Damai succeeds the fox as the hero. He becomes Purginepaz’s son-in-law and the owner of all the riches of the snake, Karyaz. Damai is a passive participant in events, but at the same time he is the main culprit.

In the Erzyan heroic epic, women are considered to be central characters. They are strong and bright, socially mature, and active. They accomplish spiritual and military feats of moral and intellectual responsibility. They plan their actions and deeds, setting heroic tasks in front of them (FEDOSEEVA, 2007). Azravka opens the gallery of female characters. The song about Azravka continues the theme of the marital relationship between the gods and humans. Azravka cannot find a decent husband among the men, so she begins thinking about the son of IneshkayVeropez: “The first son of Ineshkay has a name Veropez. He is single and can not find a wife, or girlfriend. Azravka, a rosy apple, decided to marry him. She wanted to become a daughter-in-law of Shkay” (SHARONOV, 2010, p.57).

Azravka's father organizes a prayer in honor of the goddess of the yard of Yurtava. He slaughtered an old sheep, cooked its black head, and honored it with bows. Azravka memorized her father's prayer and appealed to Yurtava. When the prayer was over and the sheep's head was eaten, Azravka took a piece of meat, wrapped it in a white handkerchief, placed it between her breasts, and went to the barn. There she unfolded the handkerchief on the ground, bowed three times, wept, and asked Yurtava to show the way to Ineshkipaz. She wants to go there to look for her future husband because there is no husband on earth for her. Yurtava hears Azravka's prayer, turns into a lonely hare, and says:

The golden apple is a virgin. Azravka is to find her sweetheart in heaven. Do not worry so much, do not be sad. And dry your eyes. I have seen your prayer, I heard your sad prayers. I know, Azravka, where your happiness is, and will tell you who will be your husband. Your sweetheart lives in the house of Ineshkipaz. You will be Verepaz's wife. (SHARONOV, 2010, p.58).

Yurtava promised to show the way to Ineshkipaz's place. Azravka has done everything Yurtava told her to do. When she looked to the east, a dark cloud appeared. In the sky there was a flash of lightning, and the strong wind began blowing, which caught the girl and carried her towards the black cloud. Verepaz saw the beautiful girl, took her right hand, and brought her to the place of Ineshkipaz, who in turn gave Azravka to his son: "This is your bride, my child. Here's your wife, my favorite son. The Gods and people, live together, Share sorrow and happiness." (SHARONOV, 2010, p.58).

Azravka has freedom of choice. She is an independent decision-maker regarding her destiny. She is looking for the way to heaven to become the wife of the son of Ineshkipaz. It proves her high status in the family and in society, the foundations of which were based on the remnants of matriarchal ideology. The myth about Azravka raises the issue of the relationship between human beings and gods to a high ideological level. Azravka does everything to achieve her goal, behaves like a real hero, and creates her fate herself. She is intelligent, enterprising, and able to perform a heroic act, which she does.

The Mastorava by A. M. Sharonov has its own concept of authentic heroic epic and was written in accordance to the requirements of the literary form. It is based on authentic folklore material, myths, songs, and legends which tell us about the origin of the universe and about the appearance of human society in its particular ethnic images.

Thus, it becomes obvious that in the mythological plots, which were included by A.M. Sharonov on *the Mastorava*, there is a magnificent picture of the creation of the world. The gods and people solve similar problems such as creating families and social life. The gods, headed by Ineshkipaz, try to help people to realize the Creator idea which was inherent in them: to bring into their minds harmony, beauty and, perhaps most importantly, awareness of the cosmos (SHARONOV, 2001).

The scientific novelty of the present research lies in the possibility to use its results in order to study such world epics as *the Kalevala* and *the Kalevipoeg* at a new level.

Conclusions

The main characters of the heroic Mordovian epic are the supreme gods Inshkipinaz, the mother goddess Ange-Patya, the god of thunder and rain Purginepaz, the antipode Shaitan who participates in the creation of the world, the deities, the girls Azravka, Litava, and Litiva, the heroes who played an important role in the organization and functioning of the Erzyan society and law, and so on. The heroic Mordovian epic was formed as a multi-heroic epic, including many different motifs and plots which were built around the main heroes. It led to the appearance of the later literary epic form. The traditional heroic epic has a folk idea about the creation of the world, mythology, and history, as well as ideas about an ideal tsar, an ideal society, and moral views. The plot of *The Mastorava* consists of myths about the creation of the Earth and Man, about the creation of the heavenly family and people's family, songs, and stories about the election of the king, about Erzyan people, and so on. All of these are usually recreated and harmoniously transformed by the author into a literary version of the epic. The literary form of the heroic epic has authentic text in its literary and scientific systematization. *The Mastorava* by A. M. Sharonov has its own concept of authentic heroic epic and was written in accordance to the requirements of the literary form. It is based on authentic folklore material, myths, songs, and legends which tell us about the origin of the universe and about the appearance of human society in its particular ethnic images. In the epic, *Mastorava*, the mythological era seems like a perfect time to realize thoughts and deeds. By using his poetic consciousness, the author transformed mythological motifs and avoided the primeval chaos. He overcame the empiricism of the primitive existence and created the perfect fantasy world in which there is a harmonic union of the poetic, aesthetic, heroic, and rational aspects of life. The ancient heroes and plots were returned to most of the people and became the wealth of a national consciousness which received renewed life in the *Mastorava*, which conveys the history of Erzya.

Finno-Ugric epic literary forms including *the Mastorava*, are considered as national symbols. This fact makes further research of Finno-Ugric epics quite perspective not only within a literature study framework, but within folklore studies, linguistics, culture anthropology and ethnophilosophy.

Acknowledgments

This study was supported by N. P. Ogarev Mordovia State University, Saransk, Russian Federation.

SHARONOVA, E. A. et al. As combinações mitológicas sobre a criação do mundo e os seres humanos na épica erzyan, *Mastorava*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.83-102, jan./jun. 2016.

- **RESUMO:** O artigo é dedicado aos princípios de mitos, histórias e contos de contaminação sobre a criação do mundo e dos seres humanos no épico de Erzyan, Mastorava, de A. Sharonov. Este artigo enfoca as especificidades do desenvolvimento de histórias e personagens populares, a conexão entre deuses e pessoas nas autênticas obras e a projeção de motivos e heróis autênticos no texto do autor. Ao contrário do épico autêntico, o épico literário consiste em diferentes gêneros unidos pela ideia do autor. Existe o domínio dos gêneros épicos (mitos, lendas, contos), bem como alguns provérbios, rituais e músicas líricas. A simbiose de diferentes gêneros, tramas, motivos e personagens faz uma obra literária única baseada em material folclórico. Não há Kalevala, Kalevipoeg ou Mastorava em finlandês, estônio e no folclore de Erzyan. Todos eles são a criação de autores. A principal tarefa do épico literário é colocar o antigo texto épico em uma nova concha de acordo com os princípios estéticos e filosóficos do autor, com base em ideias contemporâneas sobre história, mitologia e cultura. A forma literária do épico não é uma improvisação. É o resultado dos muitos anos de trabalho de um autor. O autor cria um esquema literário e depois o enche de material. O épico heróico tradicional tem uma ideia popular sobre a criação do mundo, mitologia e história, bem como ideias sobre um *tsar* ideal, uma sociedade ideal e visão moral. Todos estes são geralmente recriados e harmoniosamente transformados pelo autor em uma versão literária do épico. Os antigos heróis e parcelas foram devolvidos à maioria das pessoas e se tornaram a riqueza de uma consciência nacional que recebeu uma vida renovada no Mastorava, que transmite a história de Erzya.
- **PALAVRAS CHAVE:** Mito. Épico. Herói épico. Lenda épica. Motivo. Enredo. Criação mundial. Criação dos seres humanos. Combinação (ou contaminação). Versão literária. Concepção do autor. Palavra poética.

References

- ABROSIMOVA, N. M. Ideya svobody v epose Mastorava A. M. Sharonova. In: CONFERENCE VABADUSE KONTSEPT IDA-EUROOPA KIRJANDUSTES, 3., 2015, Narva. **Abstracts...** Narva: Tartu Ülikooli Narva Kolledž, 2015. p.12.
[Абросимова, Наталья Михайлова. 2015. Идея свободы в эпосе «Масторава» А. М. Шаронова. – Vabaduse kontsept Ida-Euroopa kirjandustes. Abstracts of the Conference, Narva, 15th October. Narva: Tartu Ülikooli Narva Kolledž, 12.]
- DUGANTSY, M. **Eposet Sijzjar**. Uppsala: [s.n].1999.
- FEDOSEEVA, E. A. **Knijnye formy mordovskogo geroicheskogo eposa: vzniknovenie I evoluciya**: Saransk: Izdatel'stvo Mordovskogo universiteta, 2007.
[Федосеева, Елена Александровна. 2007. Книжные формы мордовского героического эпоса: возникновение и эволюция: Саранск: Издательство Мордовского университета, 2007.]

FOLEY, J. M. **Immanent art: from structure to meaning in traditional oral epic.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

GAGAEV, A. A.; GAGAEV, P. A.; KUDAIEVA, N. V. **The philosophy of the Mordovian fairy-tale.** Samara: SamGUPS, 2014.

GAGAEV, A. A.; KUDAIEVA, N. V. **Ugro-Finnish cosmos-psyche- logoc.** Saransk: [s.n.], 2009.

GAGAEV, A. A. et al. Mastorava by A. M. Sharonov: metaepos of tragedy and uthopy and prachthopy of erzya ethnos. **International Journal of Russian Studies**, Wilmingto, n.4, 2015. Available in: <http://www.ijors.net/issue4_1_2015/articles/alexandrovic_alexandrovich_valerivich_victorovna.html>. Access in: 22 Mar. 2016.

_____. **Ethno-cultural nature and philosophy of Russian, European, Erzyan, Mokshan and Tatar Fairytales: the educational, religious and literature fairytale aspects', philosophy and nature, cosmic-psychological model of Russian fairytale.** Saransk: [s.n.], 2016.

[Гагаев Андрей Александрович; Ольга Викторовна Бочкарева; Павел Александрович Гагаев; Геннадий Елизарович Горланов; Марина Ростиславовна Желтухина; Алина Юрьевна Ивлева; Оксана Петровна Ингл; Наталья Владимировна Кудяева; Павел Дмитриевич Миничкин; Анастасия Андреевна Осмушина; Наталья Ивановна Полуешина; Александр Владимирович Пузырёв; Владимир Александрович Романов; Марина Эдуардовна Рябова; Людмила Борисовна Слугина; Роман Владимирович Тихонов и Лидия Васильевна Шавшаева. 2016. Этнокультурная природа и философия сказки: русской, европейской, эрзянской и мокшанской, татарской. Образовательная, религиозная, книжная среда сказки. Часть 3. Саранск.]

GOYET, F. Narrative structure and political construction: the epic at work. **Oral Tradition**, Columbia, v.23, n.1, p.15-27. 2008.

GUDKOVA, S. P. **Kрупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов.** 2011. Doctoral dissertation - Mordovia State University, Saransk, 2011. [Гудкова, Светлана Петровна. 2011. Крупные жанровые формы в русской поэзии второй половины 1980-2000-х годов. Докторская диссертация. Мордовский государственный университет.]

GUDKOVA, S. P.; DUBROVSKAYA, S. A.; SHARONOVA, E. L. Sistema personajey romana Zahara Prilepina Patologii skvoz' prizmu karnavalizacii. **Vestnik Pyatigorskogo universiteta**, Pyatigorsk, n.4, p.191-195, 2013.

[Гудкова, Светлана Петровна; Светлана Анатольевна Дубровская и Елена Александровна Шаронова. 2013. Система персонажей романа Захара Прилепина «Патологии» сквозь призму карнавализации. – Вестник Пятигорского лингвистического университета 4: 191-195.]

GURJANOV, I. A. **The historical cultural base of the epic about Tushet**: folk-literary versions: extended abstract of Ph.D. Dissertation –Scientific Research Institute of Humanities under the Republic of Mordovia Government, Saransk, 2006.

HAKKARAINEN, T. Mastorava, mordwalaisten Sankariepos. **Hiidenkivi**: suomalainen kulttuurilehti, Helsinki, n.6, p.25-27, 1999.

HAMLET, T. Y. Formula nebesnoy svetonosnoy krasoty detey skazochnogo syujeta 707 chudesnye deti kak naibolee ustoychivyy, tipichnyy element poetiki. **Filologicheskie nauki**: Voprosy teorii i praktiki, Tambov, v.10, n. 28, p.193-196. 2013a.

[Формула небесной светоносной красоты детей сказочного сюжета 707 чудесные дети как наиболее устойчивый, типичный элемент поэтики. – Филологические науки. Вопросы теории и практики 10 (28): 193-196.]

_____. K voprosu ponimaniya motiva v zarubejnoj I rossiyskoy fol'kloristike. **Tradicionnaya kul'tura**, Moscow, n.2, p.114-124, 2013b.

[Хэмлет, Татьяна Юрьевна. 2013b. К вопросу понимания мотива в зарубежной и российской фольклористике. – Традиционная культура 2: 114-124.]

_____. Opisaniye skazochnogo syujeta 707 Chudesnyye deti v mejdunarodnyh, nacional'nyh i regional'nyh ukazatelyah skazochnyh syujetov: sravnitel'nyy analiz. **Nauchnij dialog**: Philology, Yekaterinburg, v.10, n.22, p. 61-75, 2013c.

[Хэмлет, Татьяна Юрьевна. 2013c. Описание сказочного сюжета 707 Чудесные дети в международных, национальных и региональных указателях сказочных сюжетов: сравнительный анализ. – Научный диалог. Филология 10 (22): 61-75.]

_____. Karel'skaya narodnaya skazka Devyat' zolotyh synovey. **Finno-ugorskiy mir**, Saransk, n. 2, p.17-18. 2015.

[Хэмлет, Татьяна Юрьевна. 2015. Карельская народная сказка “Девять золотых сыновей”. – Финно-угорский мир 2: 17-18.]

INASARIDZE, T. P.; NASKIDASHVILI, N. D. Phraseological aphorisms of the concept love in the process of foreign English-Russian-Georgian languages teaching in the higher education institution through the prism of cultures: by the example of Sh. Rustaveli's poem The Knight in the panther's skin. In: GLOBAL SCIENCE AND INNOVATION, 4., 2015, Chicago. **Proceedings...** Chicago: Strategic Studies Institute, 2015. p.263-269.

INGLE, O. P. Andrejs Plakans: a concise history of the baltic states. **Slavic and East European Journal**, Los Angeles, v.57, n.1, p.134, 2013.

_____. **Mastorava by A. M. Sharonov**. Tallinn: Hoimulahvaste Programm, Valdek Palli nimeline Fond, 2014.

_____. **Literary forms of the Finno-Ugrians**: typology and poetics: extended abstract of Ph.D. Dissertation – National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk, 2015.

KAHLA, M. (Ed.). **Mordwinische Volksdichtung**. Helsinki: Suomalais-ugrilainen Seura, 1977. Band V.

KIRKINA, E. N. **Mordovian epic poem**: extended abstract of Ph.D. 2001. Dissertation – M. E. Evseviev Mordovia State Pedagogical Institute, Saransk, 2001.

LEEMING, D. **The Oxford companion to world mythology**. New York: Oxford University Press, 2009.

LENTONEN, P. Mastorava on pienen Kansan sankaritarina. **Kansan Uutiset Kulttuuri**, Helsinki, p.14, 11 Feb.1998.

MAINOV, W. Les restes de la mythologie Mordwine. **Journal de la Societe Finno-Ougrienne**, Helsingissa. p. 4-291, 1889.

MELNIKOV, P. I. **Oчерки Мордвы**. Saransk: Mordovskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1981.

[Мельников, Павел Иванович. Очерки Мордвы. Саранск: Мордовское книжное издательство, 1981.]

OSMUHINA, O. Y. Mifopoeticheskoye prostranstvo otechestvennogo romana rubeja XX-XXI vv: on a material of prose of Viktor Pelevin and Dmitri Lipskerov. **Vestnik Nijegorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.I. Lobachevskogo**, Nizhny Novgorod, v.4, n.2, p.228-230, 2013.

[Осьмухина, Ольга Юрьевна. 2013. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова). – Вестник Нижегородского государственного университета имени Н.И. Лобачевского 4 (2): 228-230.]

OSOVSKIY, O. Y.; DUBROVSKAYA, S. A. Razrabotka koncepcii smehovogo slova” v trudah M.M. Bahtina 1930-1960 godov. **Filologicheskiye nauki**: Voprosy teorii i praktiki, Tambov, v.4-1, n.34, p.163-167, 2014.

[Осовский, Олег Ефимович и Светлана Анатольевна Дубровская. 2014. Разработка концепции “смехового слова” в трудах М.М. Бахтина 1930-1960-х гг. – Филологические науки. Вопросы теории и практики 4-1 (34): 163-167.]

PIVKINA, S. V. **Erzyanckiy fol'klor v tvorchestve P. I. Mel'nikova. Pecherskogo**: Obraz narodnoy kul'tury v literature. Cheboksary: Chuvash State Pedagogical University, 2016. [Пивкина, Светлана Васильевна. 2016. Эрзянский фольклор в творчестве П.И. Мельникова-Печерского. – Образ народной культуры в литературе. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет.]

PRINCE, G. **Dictionary of narratology**. London: University of Nebraska Press, 2003.

SAMORODOV, K. T. (Ed). **Mordovskiye narodnyye skazki**. Saransk: Mordovskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1985.

[Самородов, Кирилл Тимофеевич, ред. 1985. Мордовские народные сказки. Саранск: Мордовское книжное издательство.]

SHARONOV, A. M. **Mastorava**. Saransk: Mordovskoye knijnoye izdatel'stvo, 1994.
[Шаронов, Александр Маркович. 1994. Маторова. Саранск: Мордовское книжное издательство.]

_____. **Mordovskiy geroicheskiy epос**: Syujety i geroi. Saransk: Mordovskoye knijnoye izdatel'stvo, 2001.

[Шаронов, Александр Маркович. 2001. Мордовский героический эпос: Сюжеты и герои. Саранск: Мордовское книжное издательство.]

_____. **Mastorava**. Saransk: Erzyan' Mastor, 2010.

[Шаронов, Александр Маркович. 2010. Саранск: Эрзянь Матор.]

SHARONOV, A. M.; SHARONOVA, E. A. Transformaciya obraza geroya v erzyanskoj i mokshanskoj geroicheskoj poezii. **Vestnik NII gemanitarnyh nauk pri Pravitel'stve Respubliki Mordoviya**, Saransk, v.14, n.2, p.149-164, 2010.

[Шаронов, Александр Маркович и Елена Александровна Шаронова. 2010. Трансформация образа героя в эрзянской и мокшанской героической поэзии. – Вестник НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия 14 (2): 149–164.]

SHARONOVA, E. A. Ot Kalevaly k Mastorave: tipologiya eposa finno-ugorskih narodov. In: CONGRESSUS INTERNATIONALIS FENNO-UGRISTARUM, 11., 2010, Piliscsaba. **Proceedings...** Piliscsaba: Reguly Tarsasag, 2010, p.216.

[Шаронова, Елена Александровна. 2010. От «Калевалы» к «Матораве»: типология эпоса финно-угорских народов. Congressus XI. Pars II. Internationalis Fenno-Ugristarum. Piliscsaba: Reguly Tarsasag, 216.]

_____. Shedrinskiye paralleli v proze A. M. Sharonova: M. E. Saltykov-Shedrin: russkaya i nacional'nyye literatury. In: INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONFERENCE, 2014, Yerevan. **Proceedings...** Yerevan: Lingva, 2014. p.26-27.

[Шаронова, Елена Александровна. 2014. Щедринские параллели в прозе А.М. Шаронова. – М.Е. Салтыков-Щедрин: русская и национальные литературы: материалы международной научно-практической конференции, Ереван, 26-27 сентября. Ереван: Лингва, 26-27.]

_____. Nacional'nyye predstavleniya o svobode v epose Mastorava. In: CONFERENCE VABADUSE KONTSEPT IDA-EUROOPA KIRJANDUSTES, 3., 2015, Narva. **Abstracts...** Narva: Tartu Ülikooli Narva Kolledž, 2015. p.31-32.

[Шаронова, Елена Александровна. 2015. Национальные представления о свободе в эпосе «Маторова». – Vabaduse kontsept Ida-Euroopa kirjandustes. Abstracts of the Conference, Narva, 15th October. Narva: Tartu Ülikooli Narva Kolledž, 31-32.]

SHARONOVA, E. A.; ANOSHINA, V. N. Znachenije truda U. Harvy Die religiosen vorstellungen der mordwinen v kontekste issledovaniy fol'klora erzi i mokshi. **Finnougorskiy mir**, Saransk, n.1, p.8-12, 2014.

[Шаронова, Елена Александровна и Валентина Николаевна Аношина. 2014. Значение труда У. Харвы “Die religiozen vorstellungen der mordwinen” в контексте исследований фольклора эрзи и мокши. – Финно-угорский мир 1: 8-12.]

SHARONOVA, E. A.; GUDKOVA, S. P.; DUBROVSKAYA, S. A. Sistema personajey romana Zahara Prilepina Patologii skvoz' prizmu karnavalizacii. **Vestnik Pyatigorskogo lingvisticheskogo universiteta**, Pyatigorsk, n.4, p.191-195, 2013.

[Шаронова, Елена Александровна; Светлана Петровна Гудкова и Светлана Анатольевна Дубровская. 2013. Система персонажей романа Захара Прилепина “Патологии” сквозь призму карнавализации. – Вестник Пятигорского лингвистического университета 4: 191-195.]

_____. Voyna kak karnaval smerti: na material romana Zahara Prilepina Patologii. **Filologicheskiye nauki: Voprosy teorii i praktiki**, Tambov, v.6-1, n.36, p.204-207, 2014.

[Шаронова, Елена Александровна; Светлана Петровна Гудкова и Светлана Анатольевна Дубровская. 2014. Война как карнавал смерти (на материале романа Захара Прилепина «Патологии»). – Филологические науки. Вопросы теории и практики 6-1 (36): 204-207.]

SHARONOVA, E. A. NALDEEVA, O. I.; IVANITSKIY, A. I. K probleme otrajeniya etnicheskogo soznaniya finno-ugorskih narodov Rossii v knijnyh formah eposa XX – XXI vekov. **Gumanitarnyye, social'no-ekonomicheskiye i obshchestvennyye nauki**, Krasnodar, n.7, p.37-40, 2013.

[Шаронова, Елена Александровна. 2013. К проблеме отражения этнического сознания финно-угорских народов России в книжных формах эпоса XX – XXI вв. – Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки 7: 37-40.]

SHARONOVA, E. A.; SHARONOV, A. M. Syujet Svad'ba Tyushtyana v epose Mastorava. **Finno-ugorskiy mir**, Saransk, n.2, p.13-14, 2015.

[Шаронова, Елена Александровна и Александр Маркович Шаронов. 2015. Сюжет «Свадьба Тюштяна» в эпосе «Масторава». – Финно-угорский мир 2: 13-14.]

TOKAREV, S. A. (Ed). **Enciklopediya narodov mira**. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya enciklopediya, 1998. 2v.

[Токарев, Сергей Александрович, ред. 1998. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 томах. Том 2. Москва: Большая Российская энциклопедия.]

VIRJASOVA, N. N. **Mythological motifs in Mordovian epic poetry**: extended abstract of Ph.D. Dissertation – M. E. Evseviev Mordovia State Pedagogical Institute, Saransk, 2008.

YAKUSHKINA, Z. N. **Osobennosti yazyka hudojestvennyh proizvedeniy XIX i XX vekov. Istoriya russkogo literaturnogo processa XI-XXI vv. i zakonomernosti yego razvitiya:** electronic collection of articles based on Proceedings of III All-Russian (with international participation) scientific-practical conference, Cheboksary, edited by Marina Ivanovna Jurina. Cheboksary: Chuvash State Pedagogical University, 2016. p.169-176.

[Якушкина, Зинаида Никитична. 2016. Особенности языка художественных произведений XIX и XXвв. История русского литературного процесса XI–XXI вв. и закономерности его развития: электронный сборник статей по материалам III Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции, Чебоксары, под редакцией Марины Ивановны Журиной. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет, 169-176.]

ZHUK, N. V.; TUZOVA, M. K. Interjections in the poetic texts and the problem of their translation. In: GLOBAL SCIENCE AND INNOVATION, 7., 2016, Chicago. **Proceedings**.... Chicago: Strategic Studies Institute, 2016. p.85-87.

GREGÓRIO DE MATOS: IMAGENS POÉTICAS NO SEISCENTISMO COLONIAL BRASILEIRO

Jack BRANDÃO*

- **RESUMO:** Pretendemos refletir, neste artigo, a cerca da utilização de elementos imagéticos e de suas fontes no Brasil colonial, de modo especial na poética de Gregório de Matos, poeta do século XVII brasileiro. Além disso, pretendemos demonstrar que, apesar da distância da Metrópole, a colônia também estava, de certa maneira, imersa no mesmo mar de imagens e tópicos daquela, bem como de toda a tradição imagética europeia do período, fazendo largo emprego das mesmas em seu trabalho poético, independente de o artista ter ou não escrito os poemas que lhe são atribuídos.
- **PALAVRAS CHAVE:** Gregório de Matos. Seiscentismo. Imagens. Metáforas.

Introdução

Quando se pretende abordar um período como os Seiscentos, dois aspectos devem ser levados em consideração: primeiro, a literatura do período, conhecida por **barroca**, não deve ser entendida como uma mera expressão de prováveis experiências pessoais de um **sujeito** que poderia se expressar por meio de um **eu lírico**, como temos no sentido contemporâneo. Ela “[...] não é inventiva [...], mas *engenhosa, aguda, maravilhosa*, no sentido das convenções sociais seiscentistas da discrição cortesã” (HANSEN, 2004, p.32, grifo do autor). Isso porque, enquanto a arte a partir do Romantismo se baseia na noção de originalidade e de criatividade individuais; a daquele período, os temas e conceitos já eram preestabelecidos, sobretudo na filosofia e na retórica antigas; enquanto o conceito de originalidade não passava de um elemento estranho e desconhecido (HANSEN, 2004).

Acrescente-se a isso o fato de o período ter sido extremamente imagético e dominado não só por regramentos iconológicos que expressavam uma *Weltanschauung* particular, como também pelo emprego incomum da metáfora. Esta, porém, não era divisada apenas “[...] como lugar de elegância e adequação do discurso, segundo a retórica aristotélica” (CARVALHO, 2007, p.15), mas como metáforas agudas que se revelavam “[...] ao leitor como o máximo de eficácia da analogia” (CARVALHO, 2007, p.87); e, apesar de semanticamente incongruentes, essa incongruência era “[...] operada logicamente, como

* UNISA – Universidade Santo Amaro – Programa de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas, São Paulo, SP – Brasil. 04743-030 – jackbran@gmail.com

Artigo recebido em 05/04/2016 e aprovado em 22/07/2016.

padrão distintivo dos ‘melhores’ capazes de produzi-las e de entendê-las” (HANSEN, 2004, p.312, grifo do autor).

Isso é de especial importância, quando se pretende discorrer sobre a poética atribuída a Gregório de Matos, ainda mais porque, como o mesmo nunca legou nada escrito do que lhe foi atribuído, aventaram-se inúmeras dúvidas sobre sua fonte ou produção; ou, indo um pouco mais além, se o poeta, enquanto pessoa, tenha realmente existido. Tal fato, como não poderia deixar de ser, suscitou inclusive diversos embates no meio acadêmico.

Se por um lado, Antônio Cândido (1975) não o inseriu em sua obra *Formação da Literatura Brasileira* argumentando que tanto a obra do poeta – segundo uma “perspectiva histórica”, nunca existira literariamente, até o século XIX – como a de seus contemporâneos – entre eles, Padre Antônio Vieira, Manuel Botelho e Oliveira – não passavam de “manifestações literárias” (CÂNDIDO, 1975, p.25); por outro, para Haroldo de Campos (1989), sua exclusão não passa de mero preconceito, ou uma forma de excluir, de reduzir a importância do período.

Algo de não se estranhar, visto que foi, exatamente, apenas no século XX que houve a redescoberta das obras literárias dos Seiscentos e de sua revalorização, de modo especial pelo Modernismo. Não à toa, nomes como Dámaso Alonso (1987) e Walter Benjamin (2013) tornam-se os arautos daquele período, ao explicitarem o porquê da rejeição de obras seiscentistas, em especial a de Góngora, aventada por aquele; ou a da *Trauerspiel* alemã, por este.

Não se deve esquecer, entretanto, que isso acaba sendo de somenos importância, visto que as tópicas e imagens empregadas nos versos atribuídos a Gregório de Matos servem de uma visão especular do que havia de melhor (ou mesmo pior, dependendo do ponto de vista!) nos Seiscentos.

Contexto histórico-espacial: a escola Gregório de Matos

Por meio de argumentação e inseridos em constantes conflitos ideológicos, os autores seiscentistas faziam largo emprego de imagens simbólicas para a representação de seus ideais socioculturais. As fontes das quais provinham incluíam diversos *auctores* e vários livros de emblemas, cujas fontes eram provenientes das idades Antiga e Média; além, é claro, do destaque particular à Bíblia. Além disso, havia imagens próprias dos artistas, provenientes, de modo especial, do contexto em que se encontravam, as quais eram usadas como metáforas para retratar pessoas e eventos contemporâneos, também pertencentes a seus códigos de expressão.

Quanto a Gregório de Matos e Guerra, realmente pouco se sabe de sua “verdadeira” coletânea, ao se considerar que não havia (nem há) registro formal de suas obras (a imprensa era proibida na colônia portuguesa). A quase totalidade de seus textos foram publicados *post-mortem*, sem nenhum registro impresso em vida, o que incluiria também assinaturas e autógrafos. Isso também coloca em cheque a ocorrência de apógrafos, muitos dos quais foram registrados e colecionados sem nenhum critério rigoroso.

O que se afirma saber de sua pessoa é que tenha nascido em Salvador, na época capital da colônia, em data incerta, talvez entre os anos 1620 e 1640. Graduou-se Doutor em Leis, em Coimbra, e tornou-se advogado e poeta ao retornar ao Brasil. Por conta de suas poesias satíricas, foi degredado para Angola; no entanto, por haver combatido a favor do governo local, foi agraciado com seu retorno ao Brasil, não para sua cidade natal, mas para Recife, onde faleceu em 1695 ou 1696.

O material poético associado a Gregório de Matos é vasto em temáticas e pode ser dividido em três gêneros, para efeito didático: religioso, lírico e satírico.

Poesia religiosa, voltada à apreciação e discussão de elementos do Cristianismo, em sua vertente católica, em que estão representadas não só personagens bíblicas ou santas, como também virtudes (como o perdão) e faltas (como o pecado):

a) Depois de crucificado
vos admirei, bom **Senhor**¹,
fino retrato do amor,
quando vos vi retratado:
então de um iluminado
sanguinosamente escuro,
se bem que estou mui seguro
das finezas do Calvário,
vos contemplei no sudário
Emblema de amor mais puro. (MATOS, 1990, p.91)

b) Para lavar culpas tantas
e ofensas, **Senhor**, tão feias
são fontes de graças cheias
essas chagas sacrossantas:
sobre mim venham as santas
correntes do vosso lado;
para que fique lavado,
e limpo nessas correntes,
comunica-me as enchentes
da graça, meu Deus amado. (MATOS, 1990, p.72).

Poesia lírica ou **lírico-amorosa**, em que se inserem, além dos textos que explanam o **eu**, os poemas encomiásticos tão empregados no período, em que se exaltam pessoas, lugares e eventos:

¹ Todos os grifos nos poemas são nossos, a menos que haja uma indicação contrária.

- a) **Morro** de desconfianças,
E inda assim, Marfida, **morro**,
Se duvidoso constante,
e se incrédulo **devoto**.
Indiscretamente **acabo**,
porque nesciamente **troco**
a vida, que tu **me** dás,
pela morte, que eu **me tomo**. (MATOS, 1990, p.512)

Anjo no nome, **Angélica** na cara,
Isso é ser flor, e anjo juntamente,
Ser Angélica flor, e Anjo florente,
Em quem, senão em vós se uniformara? (MATOS, 1990, p.406).

Poesia satírica que, oposta à lírica, trata da forma depreciativa com que o autor aborda outras pessoas, lugares e eventos, por meio de sátiras e insultos, fato que lhe rendeu a alcunha de **Boca do Inferno**:

- a) Ilustre, e reverendo Frei Lourenço
Quem vos disse, que um burro tão imenso,
Siso em agraz, miolos de pateta
Pode meter-se em réstia de poeta? (MATOS, 1990, p.610)
- b) Estais tão lazarenta, e empestada
Tão ética, mirrada, e carcomida,
Que uma pilhancra vossa bem moída
Servirá de peçonha refinada. (MATOS, 1990, p.1056).

Convém salientar que se empregava, nos gêneros lírico e religioso, o alto estilo (linguagem culta); enquanto no satírico, é claro o predomínio do baixo (linguagem informal, com palavras de baixo calão). Todos, porém, costumam apresentar figuras de linguagem, como a antítese, a hipérbole e, em especial, a metáfora. Apesar disso, no alto estilo há uma recorrência no emprego de uma iconologia padrão, algo que não se vê, de maneira clara, no baixo estilo.

Assim, por ter permeado todas essas categorias, independentemente de seu envolvimento nas obras atribuídas a seu nome – já que se criou uma verdadeira **Tradição Gregório de Matos** –, é possível verificar um vasto leque de assuntos abordados, bem como as fontes imagéticas empregadas e exploradas, como se verá a seguir.

Amor

Na poética de Gregório de Matos, duas são as principais formas associadas a esse sentimento: o **amor divino** e o **amor pagão**. Este remonta a uma tradição holandesa dos Seiscentos, “quando Daniel Heinsius publica, em 1607, seu *Emblemata Amatoria*”

(BRANDÃO, 2011b, p.118), resgatando a figura de *Ἔρως* (Eros), levando seu emprego a uma verdadeira febre no período. Convém salientar, porém, que tal utilização já fizera parte da lírica desde a Antiguidade.

Assim, Eros acaba representando o desejo carnal e, nas obras de Gregório, costuma ser representado com “A” maiúsculo:

- a) **Amor**, cego, rapaz, travesso, e zorro,
Formigueiro, ladrão, mal doutrinado,
Em que lei achai vós, que um home honrado
Há de andar trás de vós como um cachorro? (MATOS, 1990, p.511)

- b) Brás um Pastor namorado
tão nobre, como entendido
das pastoras tão querido,
como na aldeia invejado:
dos arpões do **Amor** crivado
tanto os sentidos lhe enleia,
Menga [...] (MATOS, 1990, p.821).

O Amor Divino cristão, por sua vez, logo tomará o espaço ao deus pagão, quando,

[...] em 1615, Oto Vaenius publica *Amoris Divini Emblemata* e põe freio nas *diabruras* de Eros, que passa não mais a representar o deus grego e sua relação com os homens, [...] mas assume o *papel* do Amor Divino, ou seja, o deus pagão é retirado da cena: o cristianismo entrava no palco novamente. (BRANDÃO, 2011b, p.129, grifo do autor).

Gregório de Matos, assim se expressa:

Sabendo enfim, que morréis,
amante vos entregastes,
e no Horto, quando orastes
ânsias de morte sentíeis:
já, **divino Amor**, sabíeis,
da vossa morte o tormento,
e já desde o nascimento
todo o saber compreendestes,
porque, Senhor, já nascestes
sendo todo entendimento. (MATOS, 1990, p.89–90).

***Vanitas* (vaidade)**

Mais que um mero conceito religioso, a *vanitas* torna-se, no século XVII, um verdadeiro gênero, para o qual se confluíam as expressões artísticas do período. Independente de qual fosse o meio escolhido, se pictórico, literário ou escultórico,

manifestava a relação conflituosa do homem com a questão da fugacidade do tempo, da morte e da finitude (BRANDÃO, 2016).

Diversas são as imagens empregadas que demonstram seu emprego, como a vela apagada, o crânio, a ampulheta, as flores murchas, o pó, as cinzas, o vento, certos animais, a efemeridade da beleza, “que não passavam de lugares-comuns utilizados por grande parte” (BRANDÃO, 2016, p.105) pelos artistas do período.

Gregório de Matos também fará largo emprego dessa imagística em sua obra, conforme se apontará a seguir:

Pó, cinza:

- a) Hoje **pó**, ontem Deidade soberana,
Ontem sol, hoje sombra, ó Senadores,
Lises imperiais enfim são flores,
Quem outra cousa crê, muito se engana. (MATOS, 1990, p.123)

- b) Já feneceu do mundo a galhardia,
Melancólica jaz a natureza,
Vendo em **pó** reduzida a fortaleza,
E em **cinzas** desatada a fidalguia (MATOS, 1990, p.138).

Vento:

- a) Não peca em fama, quem na morte peca,
Nácar nasceste, e eras fresca rosa:
O **vento** te murchou, e és rosa seca. (MATOS, 1990, p.408)

- b) Adormeci ao som do meu tormento:
E logo vacilando a fantasia
Gozava mil portentos de alegria,
Que todos se tornaram sombra, e vento. (MATOS, 1990, p.838).

Foice e relógio:

Não há já, quem te suporte;
e quem armado te vê
de **foice**, e **relógio**, crê,
que és o percussor da morte: (MATOS, 1990, p.143).

A própria vaidade:

Maldade, que encaminha à **vaidade**,
Vaidade, que todo me há vencido;
Vencido quero ver-me, e arrependido,
Arrependido a tanta enormidade. (MATOS, 1990, p.68).

Flores:

Mais do que dar prazer aos sentidos, as flores demonstram, por meio de sua beleza, a efemeridade da vida. Não à toa é uma das imagens mais empregadas nos Seiscentos, cuja origem não se encontra no período, mas retoma tanto a tradição clássica, como em Virgílio, quanto a bíblica²: “Os dias do homem são como a relva, ele floresce como a flor do campo. Roça-lhe um vento, e já não existe” (Sl 103, 15-16). Assim, Gregório de Matos também fará largo emprego dessa imagem:

- a) **Flor** foste, ó Conde, a quem a desventura
Por decreto fatal do iníquo fado
Quis dar-te como flor do melhor Prado
Tumba no mar, nas águas sepultura. (MATOS, 1990, p.157)

- b) E para se admirar o indulto teu,
Como **flor** te sepultas cá na terra,
Como estrela ressurges lá no céu (MATOS, 1990, p.205).

Além disso, dependendo do tipo e do contexto, cada flor carrega um significado, conforme se verá a seguir:

O Céu deixemos; vês naquele prado
A **Rosa** com razão desvanecida?
A **Açucena** por alva presumida?
O **Cravo** por galá lisonjeado? (MATOS, 1990, p.880).

A **rosa** merece um destaque especial não só devido a sua beleza ímpar, como também ao fato de ser rodeada por espinhos. Dessa maneira, pode não só representar a *vanitas* em sua essência – o belo que logo fenece –, como também o martírio; pois, Segundo Ambrósio (séc. IV d.C.), a rosa rodeada de espinhos representava a condição humana após a expulsão do homem do Paraíso (JÖNS, 1966), daí a representação de dor, sofrimento, indignação:

Logo declinei convosco,
e tal volta tenho tido,
que, o que produzia **rosas**,
hoje só produz **espinhos**. (MATOS, 1990, p.41).

Por representar a beleza e diferentes formas do amor – sejam românticos, eróticos ou divinos –, está associada tanto à deusa Vênus/Afrodite quanto à caridade – amor a Deus e ao próximo – (RIPA, 2007); além disso, sua beleza a torna um símbolo recorrente da *vanitas*, no que diz respeito a algo que se acaba com o tempo.

² Todas as citações bíblicas são retiradas de: BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Paulinas, 1990.

Assim, o poeta usa a imagem da rosa para expressar a beleza de outras pessoas, inclusive de personalidades bíblicas:

De Jericó melhor **Rosa**,
puro, e cândido Jasmim,
quereis vós, que seja assim
ó clemente, ó piedosa. (MATOS, 1990, p.65).

Nota-se, no próximo excerto, referente à virgindade de Maria, que os espinhos assumem o papel de proteção, pois assim como, devido a eles, se evita encostar e magoar a rosa, também Maria não foi **tocada**, pela mácula do pecado original:

Nasce a **rosa** de espinhos coroad
Mas se é pelos espinhos assistida,
Não é pelos espinhos magoada.
Bela **Rosa**, ó virgem esclarecida!
Se entre a culpa se vê, fostes criada,
Pela culpa não fosse ofendida. (MATOS, 1990, p.81).

Além desses significados, a rosa também é apresentada como sinônimo de **sangue**, quando o eu lírico refere-se à sangria pela qual sua esposa passou:

Oh que discretamente discorrestes
No remédio, que à dor logo aplicastes.
Pois por força nas **rosas**, que lançastes,
Haviam de ir os piques, que tivestes.
[...]
Peço, que suspendais essa meizinha,
Que se ainda mais **rosas** lançais fora,
Receio, que fiqueis posta na espinha. (MATOS, 1990, p.527).

Semelhante à rosa, o **cravo** costumava transmitir os mesmos significados de beleza e amor; porém, enquanto aquela era voltada, de modo especial, às mulheres, este se dirigia aos homens. Tal contraposição, não raramente, era explicitada na poesia, com o cravo e a rosa representando algum relacionamento:

Generoso Dom Francisco,
mais que Conde Rei do prado,
porque se a **Rosa é Rainha**,
rei sois vóis, pois sois o **Cravo**. (MATOS, 1990, p.154)

E como o **cravo** é jurado
Príncipe em cortes de Flora,
se fez conselho de estado
sobre casar-se co'a **rosa**. (MATOS, 1990, p.1145).

Contudo, inserido no gênero satírico, também pode ter uma conotação sexual, ao assumir uma representação fállica:

O **craveiro**, que dizeis,
não vo-lo mando, Senhora,
só porque não tem agora
o vaso⁵, que mereceis:
porém se vós o quereis,
quando por vós eu me abraso,
digo em semelhante caso,
sem ser nisso interesseiro,
que vos darei o **craveiro**,
se vós me deres o vaso. (MATOS, 1990, p.901).

O **lírio** e a **açucena** são flores semelhantes em aparência e em simbologia, mas sem conotação de gênero presente no exemplo anterior. O lírio representa a fé (RIPA, 2007, v.1, p.157); a açucena está associada à própria Virgem Maria, transmitindo uma ideia “[...] de pureza, inocência, virgindade e castidade” (CASIMIRO, 2009, p.153), também relacionada ao lírio. Gregório faz emprego de ambas em sua poética, com aquele mais voltado à religião, enquanto esta é retratada pelas características que representa:

- a) Mas vós, por quem mais se vale,
Lírio do Vale, chorais,
e o vosso pranto val mais
neste *de Lágrimas vale*. (MATOS, 1990, p.64)
- b) A **Açucena** reprendia
com duas faces formosas,
por que unisse ao carmim,
para alento pouca boca. (MATOS, 1990, p.1145).

O narciso, segundo o mito, surge após a morte de Narciso, rapaz de inigualável beleza que se apaixonou por um reflexo de si mesmo em uma fonte e acabou morrendo afogado. Dessa forma, a flor foi associada ao amor próprio (RIPA, 2007, v.1, p.93):

Sentiu-me Brites ao longe,
e o fraldelim posto já
era **narciso** no campo,
quem foi incêndio do mar.
[...]
Queira Amor, Brites ingrata,
que essa fonte, esse cristal
não seja o vosso perigo,
em que **Narciso** morrais. (MATOS, 1990, p.704).

Animais

Inseridos na natureza, não poderíamos ficar alijados dos seres que estão a nossa volta. Assim, somos vinculados, invariavelmente, a outras espécies: ou porque nos servem de alimento, ou porque tememos exatamente o mesmo, quanto àquelas que podem nos sobrepujar. Dessa maneira, os animais tendem a fazer parte da cultura humana de maneira inevitável e povoam o imaginário humano há milhares de anos, basta se verem as paredes de Pettakere, Altamira, Lascaux, para se comprovar o quanto o homem se deixa seduzir pelos animais e é por eles seduzido.

No caso de Gregório de Matos, tais imagens não se limitavam apenas a sua mera representação, mas à construção que deles fazia, cuja referência era tomada ora dos ditos populares, ora de sua própria criatividade. O mesmo pode ser dito, quanto ao emprego dos diversos apelidos, elogiosos ou não, originados de animais, assim como diversos eufemismos para pessoas e situações do período.

Diferentemente do emprego que se pode fazer atualmente, Gregório de Matos usa **passarinho** para designar as partes íntimas femininas, cuja **liberdade** indica a perda da virgindade:

Meninas, pois é verdade,
não falando por brinquinhos,
que hoje aos vossos **passarinhos**
se concede liberdade:
fazei-me nisto a vontade
de um **passarinho** me dar,
e não o deveis negar,
que espero não concedais,
pois é dia, em que deitais
passarinhos a voar. (MATOS, 1990, p.645).

Tucano e **lagarto** são empregados, de forma metonímica, como apelidos pejorativos, pelos quais Gregório chamou, respectivamente, o governador Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho e seu capitão da guarda e criado Luís Ferreira de Noronha, pessoas a quem o poeta depreciava por recusarem os seus pedidos:

Quem aguarda a luxúria do **Tucano**
Também pode esperar a do **Lagarto**,
Se acaso conceber, verá no parto
A substância que leva do tucano. (MATOS, 1990, p.177).

O poeta também fez uso de imagens de acordo com modelos da Antiguidade, como quando emprega o **lince**, animal associado ao sentido da visão – “*linx visu*, el lince en la vista” – (RIPA, 2007, v.2, p.311) e representante da vigilância de Deus:

Bem sei, meu amado objeto,
fazendo um breve conceito,
que penetrais do meu peito
o mais oculto, e secreto:
bem vê meu constante afeto
da vossa potência o fino,
porque neste vidro indigno
raiano desse Oriente,
se sois sol, não só persente,
Mas se sois **lince** divino. (MATOS, 1990, p.117).

Já a ideia do **lobo**, há muito permeia o imaginário popular, resultando também da Bíblia: “Cuidado com os falsos profetas: eles vêm a vocês vestidos com peles de ovelha, mas por dentro são lobos ferozes” (Mt 7,15). Não à toa, é uma alegoria a pessoas traiçoeiras, que disfarçam sua má índole com falsos atos de amizade e confiança.

São João Batista, ao batizar Jesus no rio Jordão, diz: “Eis o cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo” (Jo 1, 29), demonstrando que Jesus, assim como o **cordeiro** sacrificial, também teria o mesmo destino. Dessa maneira, tal imagem empregada desde o início do cristianismo para representar o Mestre de Nazaré – ele mesmo a vítima imolada do sacrifício cruento – será recorrente na arte cristã, bem como empregada na literatura dos Seiscentos:

Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,
É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um Pai manso **Cordeiro**. (MATOS, 1990, p.69).

A **águia**, considerada “a ave mais nobre e a que voa mais alto” (RIPA, 2007, v.2, p.194), desde a Antiguidade – símbolo de Zeus na mitologia grega – era empregada como símbolo da realeza, como retratou o poeta:

Mas vós, **Águia Real**, esses ensaios
Entre os vossos levai, pois considero,
Que nunca em tanta sombra houve desmaios. (MATOS, 1990, p.123).

Fogo

Elemento altamente simbólico pode representar tanto o bem quanto o mal. Assim, se por um lado, pode referir-se à luz e à criação (nas forjas, por exemplo), também é associado à brevidade da vida (*vanitas*); se sua extinção lembra o vazio e a morte, seu excesso também leva à destruição e à morte, de modo especial em mãos descuidadas ou maléficas. Além disso, há animais associados a esse elemento, como a **salamandra** e a **fênix**, ave mitológica que renasce de suas próprias cinzas, o que a torna símbolo da ressurreição de Jesus que vence a morte:

Renasce **Fênix** quase amortecida,
Borboleta no incêndio desmaiada:
Porém se amando vives abrasada,
Ai como temo morras entendida!
[...]
Reconcentra esse ardor, com que renasces,
Que se qual Barboleta em fogo morres,
É melhor, **Salamandra**, de que vives. (MATOS, 1990, p.426).

O fogo refere-se também ao amor e à paixão, devido ao ardor com que atinge os enamorados, ou como dizia Camões: “Amor é fogo que arde sem se ver.” Assim, enquanto fogo abrasador, tanto pode representar Eros (Amor pagão), quanto o Amor divino cristão. Quando se refere àquele, simboliza o amor sensual, a libido:

Ontem a amar-vos me dispus, e logo
Senti dentro de mim tão grande **chama**,
Que vendo arder-me na amorosa **flama**,
Tocou **Amor** na vossa cela o **fogo**. (MATOS, 1990, p.649).

No entanto, quando se refere ao ardente Amor divino, fruto da adoração mística, o fogo representa a felicidade e a consolação causadas pela proximidade a Deus e pelo inebriamento de seu amor:

- a) Já sei, meu Senhor, que vivo
depois que em meu peito entrastes,
porque logo me deixastes
ardendo em um **fogo** ativo:
agora tenho motivo
para melhorar conceitos,
quando dos vossos respeitos
palpita meu peito o **ardor**,
e para ver vosso amor
Escutai vossos efeitos. (MATOS, 1990, p.94)
- b) Arde meu peito em calor,
se bem estou anelando,
quando me estou abrasando
em tanto **fogo de amor**:
se se realça o ardor,
que um peito amante verbera
quem o favor não espera
de tanto carinho ao rogo,
se a **chamas** de ativo **fogo**
Nunca vos negais esfera? (MATOS, 1990, p.99).

No entanto, o mesmo fogo divino queima ao corrigir aqueles que andam fora dos caminhos do amor de Deus. Age, portanto, purgando as culpas do pecador com o intuito de salvá-lo:

- a) E que pelo perjuízo,
que a pequena ponte fez,
das dez maiores as três
as chamou Deus a juízo,
e as condenou de improviso
ao **fogo** voraz, que as coma,
e daqui o Profeta toma
(pois Deus assim a condena)
o fim da gente Agarena,
e seita do vil Mafoma. (MATOS, 1990, p.904)
- b) Esta é boa artilharia
para o justo, e pecador,
tirai a alma em pontaria
co **fogo** do vosso amor,
e co'as balas de Maria. (MATOS, 1990, p.84).

O eu lírico também se aproveitou da relação fogo-amor para expressar o desejo sentimental (antes do erótico) entre e para outras pessoas (em lugar de Deus):

Ardor em coração firme nascido!
Pranto por belos olhos derramado!
Incêndio em mares de água disfarçado!
Rio de neve em **fogo** convertido!
Tu, que um peito **abrasas** escondido,
Tu, que em um rosto corres desatado,
Quando **fogo** em cristais aprisionado,
Quando cristal em **chamas** derretido. (MATOS, 1990, p.514).

Terra

Elemento de grande importância para o Cristianismo, associado à origem da vida, afinal a Bíblia afirma que não só vivemos na terra, mas foi por seu meio, enquanto elemento primordial, que Deus criou os homens: “Então Javé Deus modelou o homem com a argila do solo, soprou-lhe nas narinas um sopro de vida, e o homem tornou-se um ser vivente” (Gn 2,7). Gregório emprega, portanto, o barro e o pó para, em seus poemas, referir-se não só à origem do homem, como também a seu termo, uma vez que é feito do pó da terra e ao mesmo pó há de retornar (Gn 3, 19):

- a) Que és **terra** Homem, e em **terra** hás de tornar-te,
 Te lembra hoje Deus por sua Igreja,
 De **pó** te faz espelho, em que se veja
 A vil matéria, de que quis formar-te. (MATOS, 1990, p.78)
- b) De um **barro** frágil, e vil,
 Senhor, o homem formastes,
 cuja obra exagerastes
 por engenhosa, e sutil. (MATOS, 1990, p.103).

Cristal

Simbolicamente, o cristal é uma imagem de importância para o Cristianismo, pois a sua composição transparente é associada à pureza, característica atribuída a Virgem Maria; sendo empregado, portanto, em obras de cunho religioso. Não obstante, também há nos poemas de Gregório de Matos um significado de fragilidade ou apreciação a algo ou alguém.

- a) E como esta na graça tanto brilha,
 No **cristal** de tão pura claridade
 A segunda Pessoa humanidade
 Pela culpa de Adão tomar se humilha. (MATOS, 1990, p.81).
- b) Todo neve na brancura,
 todo sol, no que brilhais,
 como sol nos abrasais,
 sendo neve na frescura:
 mas tanto o divino apura
 no **cristal** o transparente,
 que ali fazendo patente
 o quanto estais empenhado,
 de fino amor abrasado
 Abonais o mais ardente. (MATOS, 1990, p.91).

O cristal, assim como a pérola (BRANDÃO, 2011a), também é uma imagem para **lágrimas**, empregado para representar sentimentos intensos, de modo especial, os de amor e tristeza:

- a) Não corras lisonjeiro, e divertido,
 Quando em fogo de amor a tu recorro,
 E quando o mesmo incêndio, em que me torro,
 Teu vizinho **cristal** tem já vertido. (MATOS, 1990, p.426)

- b) Tu, que um peito abrasas escondido,
Tu, que em um rosto corres desatado,
Quando fogo em **crístais** aprisionado,
Quando **crístal** em chamas derretido. (MATOS, 1990, p.514).

Embarcações

Durante milênios, as figuras de embarcações estão associadas à passagem da vida para a morte. Em muitas culturas, barcos ocupam o papel de transporte da alma para o próximo plano de existência. Exemplo disso é o papel desempenhado pelo barqueiro Caronte na mitologia grega, o qual se dirigindo ao reino de Hades,

[...] recebia em seu barco passageiros de todas as espécies, heróis magnânimos, jovens e virgens, tão numerosos quanto as folhas no outono ou os bandos de aves que voam para o sul quando se aproxima o inverno. Todos se aglomeravam para passar, ansiosos por chegarem à margem oposta. (BULFINCH, 2002, p.318).

Não à toa, a imagem do barco acaba associando-se, metonimicamente, ao corpo humano. Tal ligação se torna mais evidente em alegorias bíblicas medievais, registradas em emblemas como *Finis coronat opus* de Otto Vaenius, ou o *Spes Proxima* de Andrea Alciato, nas quais o barco deve atravessar um mar tempestuoso até que chegue ao porto. Tais metáforas tornam-se a representação do homem que atravessa atribulações que a vida coloca em seu caminho, com o intuito de levar a sua alma ao Paraíso.

Para que essa viagem lograsse êxito, um elemento considerado crucial era a fé em Deus, que guiaria a alma em meio ao mar tempestuoso das tribulações da vida. Tais alegorias serviram de base para muitas obras pictográficas barrocas, bem como as poéticas:

- a) Todo o lenho mortal, **baixel** humano
Se busca a salvação, tome hoje terra,
Que a terra de hoje é porto soberano. (MATOS, 1990, p.78)
- b) Vai-se com temporal a **Nau** ao fundo
carregada de rica mercancia,
Queixa-se da Fortuna, que a envia,
E eu sei, que a submergiu Deus iracundo. (MATOS, 1990, p.77)
- c) Lembra-te Deus, que és pó para humilhar-te,
E como o teu **baixel** sempre fraqueja
Nos mares da vaidade, onde peleja,
Te põe à vista a terra, onde salvar-te. (MATOS, 1990, p.78).

Corpos celestes

Marcantes na história humana, devido a seu fascínio pela abóbada celeste, os corpos celestes não serviram apenas como marcadores de tempo – o nascer e o pôr do sol – ou

como pontos de referência geográficos – orientação por meio das constelações –, mas possuíam um grande papel místico. Em muitas culturas, eclipses, estrelas cadentes ou cometas eram os arautos de bons ou maus presságios, por isso eram empregados para se prever o futuro, conhecer a vontade dos deuses, bem como sua satisfação ou seu descontentamento.

Gregório de Matos também faz uso deles em seus poemas:

- a) O alegre do dia entristecido,
O silêncio da noite perturbado
O resplendor do **sol** todo eclipsado,
E o luzente da **lua** desmentido! (MATOS, 1990, p.80)
- b) O Céu para coroar-vos
estrelas vos oferece,
o **sol** de luzes vos tece
a gala, com que trajar-vos:
a **lua** para calçar-vos
dedica o seu arrebol,
e consagra o seu farol,
porque veja o mundo todo,
que brilham mais deste modo
Céu, **estrelas, lua, e sol**. (MATOS, 1990, p.82-83).

Em 1689, um cometa passou pelos céus da Bahia, levando a população a aventar diversas interpretações para o fenômeno; fato empregado por Gregório de Matos em um poema satírico, chamando a atenção do povo para os escândalos de seu tempo:

- a) Se de estéril em fomes dá o cometa,
não fica no Brasil viva criatura,
Mas ensina do juízo a Escritura,
Cometa não o dar, senão trombeta.

Não creio, que tais fomes nos prometa
Uma estrela barbada em tanta altura;
Prometerá talvez, e porventura
Matar quatro saíões de impreialeta.

Se viera o **cometa** por coroas,
Como presume muita gente tonta,
Não lhe ficara Clérigo, nem Frade.

Mas ele vem buscar certas pessoas:
Os que roubam o mundo com a vergonta,
E os que à justiça faltam, e à verdade. (MATOS, 1990, p.900).

Considerações finais

Procurou-se demonstrar, com este texto, uma pequena parte do rico material imagético empregado por diversos artistas dos Seiscentos e, de modo especial, do poeta seiscentista brasileiro Gregório de Matos. Para este levantamento pouco importa se a obra em questão pertenceu, efetivamente, ao mesmo, ou a uma plêiade de artistas que, devido ao estrelismo do baiano, acabou recebendo o mérito. Além disso, não se deve esquecer de que, no período, não havia a ideia pós-romântica de originalidade, ou seja, desconhecia-se a ideia de plágio, como temos em nossos dias.

Dessa maneira, foi possível perceber que o poeta (ou mesmo sua tradição literária), bebeu de fontes comuns do período, seja da mitologia pagã, de modo especial a greco-romana, bem como da tradição cristãs, concebida e gestada na Idade Média e Renascimento, chegando a imagens particulares da Bahia seiscentista e de expressões corriqueiras daquele ambiente, como apelidos, eufemismos, elogios ou insultos.

Seus poemas, portanto, não só expressavam temas recorrentes daquele período artístico, comuns inclusive à Europa, como também expunham os acontecimentos sociopolíticos, locais, temporais e pessoais pelos quais o poeta passou.

BRANDÃO, J. Gregório de Matos: poetic imagery in the Brazilian colonial baroque. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.103-120, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *In this article, we intend to reflect on the use of imagistic elements and their sources in colonial Brazil, especially in the poetry of Gregório de Matos, seventeenth century Brazilian poet. Moreover, we intend to demonstrate that, despite the distance from the Metropole (Portugal), the colony was also, in a certain way, immersed in the same sea of images and topical of that, as well as of the imagistic European tradition of the period, making large use of them in his poetics work, regardless of whether or not the artist has written the poems that are attributed to him.*
- **KEYWORDS:** *Gregório de Matos. Baroque. Imagery. Metaphor.*

Referências

ALONSO, D. **Poesía española:** ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: Gredos, 1987.

BENJAMIM, W. **Origem do drama trágico alemão.** Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRANDÃO, J. Pérola: a pureza e a tristeza na poética barroca alemã. **Revista Litteris**, Rio de Janeiro, n.7, p.1-15, 2011a.

_____. Amor pagão & amor divino: leituras iconológicas na poética alemã dos Seiscentos. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v.2, n.6, p.113-132, 2011b.

_____. Autorretrato de David Bailly: quando as imagens extrapolam a *vanitas*. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v.5, n.2, p.102-124, 2016.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**. 26.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CAMPOS, H. de. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. 2.ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CÂNDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.

CARVALHO, M. do S. F. de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas, 2007.

CASIMIRO, L. A. E. Iconografia da anunciação: símbolos e atributos. **Revista da Faculdade de Letras**, Porto, v. VII-VIII, p.151-174, 2008-2009.

HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. São Paulo: Ateliê, 2004.

JÖNS, D. W. **Das sinnen-Bild: Studien zur allegorischen Bildlichkeit bei Andreas Gryphius**. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1966.

MATOS, G. **Obra poética**. 2.ed. Edição James Amado; preparação e notas Emanuel Araujo. Rio de Janeiro: Record, 1990. 2v.

RIPA, C. **Iconologia**. Madrid: Akal, 2007. 2v.

IS RAWLS' LIBERAL JUSTICE GENDERED?

Luís CORDEIRO-RODRIGUES*

- **ABSTRACT:** John Rawls's theory of justice is perhaps the contemporary work in political philosophy mostly discussed in current academia. In this article I wish to analyse the challenges that have been put to this Rawls's theory; namely, that the theory he presents is gendered. I wish to argue that the *Theory of Justice* has sufficient philosophical resources to respond to the criticisms that Rawls's theory is gendered.
- **KEYWORDS:** Feminism. Rawls. A theory of justice. Sexism. Gender.

Introduction

Women have been given a secondary role in western political thought (OKIN, 1979). Throughout history, philosophers have been excluding women from their theories of justice (BENHABIB, 1992; OKIN, 1979; YOUNG, 1989). Consequently, there are many gender inequalities in contemporary western societies (KYMLICKA, 2002; OKIN, 1989a). After years of feminist campaigning from the 1970s, females have been emancipated from patriarchy and subordination in the labour market under domestic, regional and international law. For example, in the United Kingdom (1975), Part I.1 (1) (a) of the Sex Discrimination Act states that women are to be treated the same in all institutions and society as males. However, inequalities continue to exist. For instance, on average women who work full-time only receive 71% of the wage of their male counterparts (OKIN, 1989a). Despite the fact that many theories have excluded women from their theories of justice, liberals not only intended to include everyone in their doctrines, but also intended to eliminate or reduce inequalities between individuals (YOUNG, 1989). However, some feminists argue that liberalism is inefficient in solving gender inequalities and in attending to women's needs such as equal opportunities and forms of physical and emotional abuse (BENHABIB, 1992; GILLIGAN, 1982; YOUNG, 1990). On the other hand, liberal feminists contend that if liberalism did not respond efficiently to women's needs, it was because liberals have been blind to their own principles (NUSSBAUM, 1999; OKIN, 1989a). Thus, the purpose of this essay is to analyse whether the liberal conception of justice is gendered or not. This concerns whether liberalism is a theory of justice that reflects male bias and, consequently, neglects the needs of women and excludes them from the scope of justice. More precisely, Rawls's liberalism in his work

* SYSU - Sun Yat-sen University - Department of Philosophy (Zhuhai) - Guangdong, China. lccmr1984@gmail.com

Artigo recebido em 05/04/2016 e aprovado em 22/07/2016.

A Theory of Justice (RAWLS, 1971) will be analysed. Hence, three criticisms that feminists outside the liberal tradition raise to liberalism will be assessed. First, the argument that the gender-neutral approach to sexual discrimination is inefficient to overtake gender inequalities, *i.e.*, laws that are sex-blind cannot respond adequately to women's needs will be evaluated (BENHABIB, 1992; YOUNG, 1990). Second, the argument that the liberal public-private distinction neglects women because most of the sex discrimination that exists takes place in the private realm and liberals refuse to intervene on it will be assessed (BENHABIB, 1992; YOUNG, 1990). Third, the argument that the concept of liberal justice reflects a male bias and excludes women's way of thinking about ethical issues will be examined (BENHABIB, 1992; GILLIGAN, 1982; NODDINGS, 1984; YOUNG, 1990). The central argument of this paper is that Rawlsian liberalism adequately responds to women's needs and it is not a male biased viewpoint of justice (NUSSBAUM, 1999; OKIN, 1989a). Having introduced the topic, an initial overview of Rawlsian liberalism will be provided prior to the discussion of the three arguments mentioned above.

Rawlsian Liberalism

This first section will explain what the scope of justice is according to Rawls, then the conditions and justification of Rawls's original position and the reason why the contractors choose the principles of justice will be discussed.

Rawls is concerned about social justice, *i.e.*, the arrangement of the major social institutions. Therefore, his subject is "[...] the basic structure of society, or more exactly, the way in which major institutions distribute fundamental rights and duties and determine the division from social cooperation" (RAWLS, 1971, p.6). The basic structure is the scope of justice because it has a considerably significant impact on the lives of individuals. In fact, Rawls affirms that major institutions "[...] define men's rights and duties and influence their life prospects, what they can expect to be and how well they can hope to do" (RAWLS, 1971, p.6). Therefore, Rawls wants to establish rules of social justice excluding from the scope of justice private matters/different pursuits of the conception of the good. As Richardson (2005) states;

Rawls's suggestion is, in effect, that we should put all our effort into seeing to it that "the rules of the game" are fair. Once society has been organized around a set of fair rules, people can set about freely "playing" the game, without interference.

In order to formulate principles that regulate this basic structure, Rawls (1971) suggests a device that he contends to be impartial, namely, the original position. The original position is a thought experiment which is used to extract fair principles of justice. It aims to extract what free and equal citizens would agree with each other under fair conditions for choosing principles. According to Rawls (1971), fair conditions to choose principles of justice would be ones where irrelevant factors for justice would be absent. Thus, Rawls argues that in order for people not to be influenced in their choice by some

kind of bias, a position where this bias is eliminated would be fair. In fact, individuals may tend to choose principles that are more suitable for their situation, if they know that those principles will favour them. For example, a wealthy person may choose libertarian principles because they favour his/hers wealthy situation. Hence, the principles are to be chosen in a position where individuals are not influenced by any kind of bias.

In order to abstract individuals from these irrelevant factors for justice, Rawls imagines a situation where all individuals in society have a representative/contractor who will negotiate the best principles for them. However, due to the fact that these representatives may tend to choose principles that favour the citizens they are representing, they are under a veil of ignorance (RAWLS, 1971). In this veil of ignorance, the contractors are deprived of knowledge that may influence their decisions.

Thus, no individual knows their position, class, social status, place or their sex in society (Rawls does not mention that the contractors are sexless. However, it will be considered here, that sex is not mentioned as a factor that may lead to bias in the choice of principles was a mere linguistic lapse (OKIN, 1989a)). Moreover, no individual is aware of their wealth distributive abilities and natural assets, as their intelligence, strength and weaknesses. Nobody is able to estimate their own conception of the good, their future plans of life or their psychological characteristics. Finally, individuals “[...] do not know the particular circumstances of their own society” (RAWLS, 1971, p.118).

Rawls contends that this high level of abstraction will lead to a choice of principles that are not influenced by any kind of bias. However, in order for contractors to make decisions that are suitable for any individual, they know that there are many different conceptions of good in society that individuals have interest in as many primary goods as possible. Moreover, they know that society is under moderate scarcity of resources, general facts of common sense and general conclusions of science (RAWLS, 1971; WENAR, 2008).

Hence, the original position is a device that intends to extract universal and impartial principles that everyone would accept in a situation of equality. Rawls (1971, p. 266) argues that two principles are agreed between the contractors;

First principle: each person is to have an equal right to the most extensive total system of equal basic liberties compatible with a similar system of liberty for all.
Second principle – social and economic inequalities are to be arranged so that they are both (a) to the greatest benefit of the least advantaged and (b) attached to offices and positions open to all under conditions of fair equality of opportunity.
First priority rule: the principles are to be ranked in lexical order and therefore liberty can be restricted only for the sake of liberty. Second priority rule – the second principle of justice is lexically prior to the principle of efficiency and to that of maximising the sum of advantages; and fair opportunity is prior to the difference principle.

The contractors choose these principles because they are rational and mutually disinterested. The meaning of rationality here is the same as in rational choice theory,

namely, it is an instrumental rationality – “taking the most effective means to given ends” (RAWLS, 1971, p.12). Consequently, the contractors’ choices will follow the maximin rule, namely, under conditions of uncertainty it is rational to choose the option which the worst possible outcome is the least negative. Being mutual disinterested means that each contractor is motivated to obtain the best state of affairs for the individuals they represent and are not interested on other individuals’ interests.

Having set these two conditions and because contractors do not know who they are representing due to the veil of ignorance, they will choose principles that would ensure that the individuals they represent will be in the best situation possible despite their personal characteristics (RAWLS, 1971). Rawls argues that his two principles will be the ones which would be rationally chosen because only under them the worst possible outcome would be the least bad for all individuals.

Discussion of the feminist arguments

Having outlined Rawls’s theory, the three arguments mentioned in the introduction will be analysed in the following order: first, the gender-neutral approach to justice is inefficient to overtake inequalities; second, the public-private distinction neglects women’s interests; third, the concept of justice excluded women’s way of thinking about justice.

It is useful to understand the first criticism of the liberal thought in this matter of gender neutrality is outlined first. Liberalism intends to be a universal and egalitarian theory. According to liberals, everyone should be given the same moral status, *i.e.*, everyone has the same moral worth despite their differences in race, gender and the like (CHRISTMAN, 2002; RAWLS, 1971). These kinds of differences are morally arbitrary and should not have a role in the assessment of people’s needs (RAWLS, 1971). Thus, laws and policies are formulated so that everyone can participate and be included in the major institutions of society. Therefore, liberals abstract themselves from the differences among individuals and adopt an impartial viewpoint that is not influenced by individual bias (*e.g.*, gender) (CHRISTMAN, 2002). In fact, Rawls’s veil of ignorance reflects all this. Due to the fact that the contractors in the original position do not know the characteristics of the individuals they are representing, the principles of justice that are agreed do not advantage any individual in particular, *i.e.*, they give the same moral worth to everyone, independently of their characteristics. There is no individual bias in the choice of principles because all morally arbitrary factors for justice are abstracted from the choice of the principles. Therefore, the choice is impartial and universal (RAWLS, 1971). Thus, liberalism is gender-neutral since gender is not significant for the awarding benefits in society: women and men have access to the same things (KYMLICKA, 2002). In other words, liberalism has a gender-neutral approach because “[...] women are not arbitrarily excluded from pursuing the things society defines as valuable” (KYMLICKA, 2002, p.382). For example, there is equality of opportunity when a woman applies for a job because her gender is not attended as a criterion to select her for the job; the accessibility to the position offered is the same despite the gender (KYMLICKA, 2002). Law at the

international level has supported these philosophical ideas. For instance, Article 5(a) of the Convention on the Elimination of Discrimination against Women (CEDAW) calls for States to take measures to modify cultural and societal traditions between men and women in order to eliminate practices that treat women as inferior counterparts than men.

Despite the fact that gender-neutrality intends to provide the same moral worth to men and women, some feminists contend that gender-neutrality is inefficient in guaranteeing equality between sexes. In other words, neutrality does not prevent the neglect of women's needs (BENHABIB, 1992; YOUNG, 1990). As noted earlier, liberalism abstracts from the different characteristics of the individuals and establishes principles that are universally applied to everyone. In the case of the veil of ignorance, the principles are chosen without knowledge of individual characteristics. Having this in consideration, it is contended by some feminists that this abstraction of concrete reality (*e.g.*, individuals or groups capability and social and historical circumstances) leads to unequal treatment of individuals because when liberals abstract from the concrete reality they ignore that people have different needs; which requires that in order for different individuals to be in an equal position, those needs should be taken into account (YOUNG, 1990). In other words, due to the fact that individuals have different needs and, consequently, need unequal treatment to be in an equal position, abstracting from the circumstances and treating everyone in the same way does not adequately respond to the needs of different individuals. Thus, differences should be acknowledged because they show that in order for people to be treated equally, their special needs should be recognised (KYMLICKA, 2002).

This abstraction of the difference can lead to inequalities in two ways. First, they ignore social or historical circumstances that may cause inequality. Second, they ignore differences in capability or biological differences that may lead to inequality if not taken into account.

By way of illustration of the first case, as liberalism abstracts from the concrete reality, it ignores that many job positions in contemporary society were designed for males and, therefore, even if the job does not require a specific gender for the position, men are already advantaged for it (KYMLICKA, 2002; YOUNG, 1990). In other words, despite the fact that gender is not taken into account for the application of the job, women are in a disadvantageous position because gender was not taken into account when the job was specifically designed for male applicants. Kymlicka (2002) points out the case of military jobs. The equipment for military jobs is usually designed for individuals with the height and weight of a man, when they could be designed for both sexes. As a result, job positions may not require a specific gender, but as women usually have a smaller height and weight, they are not in an equal position to apply for the job. Thus, women may have equality in the competition for the job, but they are competing in a male biased society in the sense that males structured it, *i.e.*, males made its rules, and women have to follow the rules established for a male society. Therefore, gender-neutrality does not attend to this sexual discrimination when it abstracts from the concrete state of affairs. Another example of this kind of sexual discrimination is when the job requires that the applicant is not a primary caretaker of preschool child (DWORKIN, 1988; MACKINNON, 1987). Since

women are usually expected to be the children's caretakers, they are in a disadvantageous position (KYMLICKA, 2002).

Finally, an example of how the abstraction of biological differences can neglect women's needs is the case of pregnancy. As far as law is blind to gender, everyone is treated equally under the law; then women would not be able to demand maternity leave, which places them in an unequal position (YOUNG, 1989).

In short, gender-neutrality does not deal with sexual discrimination efficiently because treating everyone equally neglects circumstantial and biological factors and if these are not taken into consideration will lead to an unequal position.

However, liberal feminists contend that this is a misinterpretation of liberal principles (NUSSBAUM, 1999; OKIN, 1989a). Nussbaum (1999) asserts that the idea that liberalism is committed with an abstraction that ignores differences between individuals is false. According to liberals, any kind of morally arbitrary differences that individuals have in societies should be taken into account. As Nussbaum (1999, p.69) states;

Rawlsian liberals noting that individuals arrive in society with many advantages that they have already derived from morally irrelevant characteristics, think [...] [that is] morally required to readjust things in order that individuals should not be kings or princes; they therefore permit themselves a more extensive scrutiny of the history of group hierarchy and subordination [...].

As a matter of fact, the original position forces individuals to see the viewpoint of everyone and, consequently, establish principles that are accepted to everyone (OKIN, 1987). In other words, the ignorance of the individuals' positions in society implies that each individual puts herself in a position that can speculate about the standpoint of all because they want to ensure that they will not end up in a disadvantageous position (RAWLS, 1971). As a consequence, in relation to gender inequality, the contractors would observe the standpoint of women and would recognise that a male bias society is unjust (OKIN, 1987).

Against this view, it could be argued that it would only be possible to understand the position of others if the veil of ignorance is not total or effective; put differently, an argument that can be put forward is that so that differences are perceived then one needs to drop the veil of ignorance.

However, I wish to contend that individuals can still look from all points of view without dropping the veil of ignorance. The reason is because, as Rawls states, the individuals under the veil of ignorance have substantial knowledge of people's differences, social facts and disciplines such as sociology. As a result, the reason they can abstract and perceive all individuals' standpoint is because they possess this knowledge that allows them to decide.

To sum up, as the contractors would see that women's needs can be somehow neglected by the principles chosen, they would claim that any kind of differences (*e.g.*, biological, social or historical) should be eliminated or reduced (OKIN, 1987). Thus, the

equal treatment is not blind to differences; liberals contend that if there are differences that may lead to inequalities, individuals should be given the conditions/prerequisites that enable them to have equal opportunities (NUSSBAUM, 1999). In fact, when Rawls (1971, p.266) states that “Social and economic inequalities are to be arranged so that they are [...] attached to offices and positions open to all under conditions of fair equality of opportunity”, he means that differences that may lead to inequality of opportunity should be taken into account in order for individuals to be in equal positions (NUSSBAUM, 1999).

In short, the gendered system that could result from biological, social or historical differences would be scrutinised in a way that different individuals would be given the conditions/prerequisites to have equal opportunities. Thus, the contractors in the original position would be concerned about social and historical differences (as a society where offices and positions are designed for males) and biological differences (as pregnancy) that may lead to inequality (NUSSBAUM, 1999; OKIN, 1987).

However, this is not the only argument that some feminists contend about inequality of opportunity. It is argued that liberal distinction between the public and the private also neglects women’s interests (BENHABIB, 1992; YOUNG, 1990).

As mentioned earlier, the scope of Rawls’s theory is social justice, *i.e.*, the arrangement of the major social institutions. He is concerned with the fundamental rights and duties of individuals and, therefore, different conceptions of valuable life are a matter of personal decision (RAWLS, 1971). Thus, justice is concerned about ‘just’ social relations (the public) and should give autonomy to individuals to pursue their own conceptions of the good (the private), without the interference of the State (CHRISTMAN, 2002; KYMLICKA, 2002).

Bearing this in mind, some liberals have excluded the family from the scope of justice, with the justification that it is a matter of personal decision-making (CHRISTMAN, 2002; NUSSBAUM, 1999). In other words, the family is considered by some liberals “[...] a private sphere of love and comfort into which the state should not muddle” (NUSSBAUM, 1999, p.63). In short, forming a family is a voluntary option that individuals take in order for pursuing their own conception of the good (it is a matter of personal decision-making) and, consequently, a non-political sphere, *i.e.*, a sphere outside of the scope of justice (BENHABIB, 1992).

However, placing family outside the scope of justice neglects women’s interests because the family is a locus where many injustices occur and these injustices undermine equality of opportunity and have a considerable impact on the prospects of the individuals, especially women (BENHABIB, 1992; OKIN, 1989a; YOUNG, 1990). In fact, many abuses are committed within the family, *e.g.*, domestic violence, marital rape, and unequal distribution of housework (NUSSBAUM, 1999; OKIN, 1989a).

In order to understand why these abuses inside the intimate/private spheres lead to inequalities, it will be explained how marriage and its anticipation have a significant impact on women’s vulnerability (OKIN, 1989a). Culturally speaking, it is contended that girls in western culture usually give more importance to marriage than boys because, in western culture, girls tend to be taught that a meaningful life is linked with marriage

(THORNTON; FREEDMAN, 1982). In addition, girls are culturally expected to be the primary caretakers of children. These two factors have an influence on girls' decisions in what concerns their life prospects, *e.g.*, the careers that they will pursue. In other words, the fact that girls are expected by their families to place more emphasis on marriage than boys and to be the primary childcare takers leads them to pursue different conceptions of good (*e.g.*, instead of careers, housewives). This gendered-stereotype is practised by families and thus formulates a self-fulfilling prophecy that is lived up to; hence the pressures within the family for girls to take these kinds of roles results in girls becoming housewives and compel them not to pursue a career. Consequently, they are in an unequal position in the sense that there is a social pressure within the family that influences their decisions (OKIN, 1989a). Nevertheless, women are not only disadvantaged before marriage but also within marriage. Usually, women are expected to combine motherhood with career and, consequently, the job positions that they apply are already lower-paid than men's. In addition, the fact that housework is unequally distributed limits women's possibilities to progress in their careers because they do not have time to deal with housework and their jobs. Furthermore, the economic differences that result from the fact that men place more emphasis on careers and women on family, consigns men more power within the family, making women vulnerable to men's will (OKIN, 1989a).

In summary, this hierarchy within the family results in an inequality of opportunity because women are given more responsibilities than men which undermine their careers' prospectus (OKIN, 1989a). Thus, due to pressures within the family, women's choices are not protected (NUSSBAUM, 1999). Therefore, if such differences in power affect the life prospects of the individuals within the family, and if liberals insist that there should be no intervention in the family, then liberalism is inefficient in dealing with such patterns of oppression (BENHABIB, 1992; YOUNG, 1990). So, if much of sexual inequality happens in the private sphere, it seems that liberal commitment to neutrality in the private sphere and their commitment to sexual equality are incompatible.

Nevertheless, liberal feminists claim that if Rawlsian theory is reinterpreted, these differences of power within the family will be in the scope of justice (OKIN, 1989a). Rawls states that the subject of justice is the basic structure of society and the major social institutions which affect people's lives. An institution is "[...] a public system of rules which defines offices and positions with their rights, duties, powers and immunities and the like" (RAWLS, 1971, p.55). Given this definition, marriage has to be considered a major social institution. In fact, as it was noted, the relations within the family have an impact on people's rights and on the definition of their offices and positions. Thus, family is not outside the scope of justice and the power relations within it would have to be an object of scrutiny in order for individuals to have the same fair equality of opportunity. Therefore, the principles of justice will consider the relations between sexes, *e.g.*, a gendered family that could neglect women's interests, inside or outside the family (OKIN, 1987).

Furthermore, if the contractors in the original position are thought not to know their sexes, it can be seen how the first principle of justice would attend to differences within the family. The first principle states that "[...] each person is to have an equal

right to the most extensive total system of equal basic liberties compatible with a similar system of liberty for all” (RAWLS, 1971, p.153). As mentioned previously, the fact that women tend to be the primary child-carers and have more housework responsibilities than men, leads to a limitation to women’s pursuit of their own goals. Therefore, these roles that women are given within the family are undermining their liberties. Having this in consideration, marriage contracts have to be based on the first principle in order for equalising the situation of women within the marriage. Consequently, as a measure to equalise liberties between men and women, housework and care for children would be required by the first principle. In other words, dividing housework and care for children would be a requirement of the first principle because it would enable men and women to pursue their own conceptions of the good equally.

Thus, Rawlsian liberalism implies that the family is in the scope of justice. It can be contended that injustices that take place within the family should be eliminated. This does not imply that liberalism has to give up its commitment to neutrality in the private sphere, because there is still room for private matters besides the family, *e.g.*, the choice of religion. Moving now to the third argument, some feminists claim that the liberal concept of justice excludes women’s viewpoint about ethics (GILLIGAN, 1982). In other words, the impartial, impersonal and universal conception of justice that is defended by liberals reflects a male bias since women do not think about justice in this way (GILLIGAN, 1982; NODDINGS, 1984). Therefore, as liberalism is a rationalist theory, it places too much emphasis on reason and this denigrates women who place more emphasis on emotion.

Women tend to value a network of relationships approaching normative issues in terms of care, responsibility and obligations towards the “concrete others” (BENHABIB, 1992; GILLIGAN, 1982). In other words, women tend to think about ethical issues with norms of friendship, love and care towards the particular other. Thus, women tend to value feelings and emotion in their assessment of moral issues (BENHABIB, 1992; GILLIGAN, 1982). In addition, women tend to contextualise situations to make moral decisions, *i.e.*, women try to understand the social context and the particular needs of individuals. Therefore, women are “more immersed in the details of relationships and narratives” (BENHABIB, 1992, p.149). Thus, women “[...] view each and every rational being as an individual with a concrete history, identity and affective-emotional constitution” (BENHABIB, 1992, p.159) and when trying to solve an ethical issue they focus on the individuality of each person and try to understand his/her needs.

It is argued that this view contrasts with the liberal universal and detached judgment, which applies the same moral rules to all the situations ignoring the particularity of situations and “abstracts from feelings desires, interests and commitments” (YOUNG, 1990, p.130). In fact, Rawls’s original position is a device that requires a high level of abstraction and the principles that result from it are universal and detached from any kind of personal viewpoint. Furthermore, feelings as benevolence seem to be ruled out from Rawls’s theory because the contractors in the original position are “mutually disinterested” and they are rational in the sense of practical reason.

Hence, three contrasts between the liberal and care ethics are usually pointed out. Firstly, liberals insist that learning moral capacities consists on learning moral principles while care ethics affirm that individuals should develop moral dispositions. Secondly, liberals argue that solving ethical problems consists on applying universal principles; while care ethicists argue that ethical issues should be solved attending to particular situations, taking in consideration the particular needs of each person. Finally, liberals contend that the key concepts in ethics are rights and fairness while care ethicists contend that the key concepts are responsibility and network of relationships (KYMLICKA, 2002). Having this in consideration, the challenge is whether the universal and impartial principles of liberalism leave space to emotionally grounded relations that women tend to frame their lives (CHRISTMAN, 2002). Liberalism does, in fact, give space to such relations (CHRISTMAN, 2002; NUSSBAUM, 1999; OKIN, 1989b).

Rawls (1971) considers that the family is the first school of morality, *i.e.*, it is where moral development starts. More precisely, the sense of justice is “[...] a strong and normally effective desire to act as the principles of justice, which is initially learned within the family in its ties of friendship and mutual respect” (RAWLS, 1971, p.454). In other words, it is the feelings of love, friendship and mutual respect that children receive within the family that constitutes the groundwork for them to desire to act and act morally (RAWLS, 1971; OKIN, 1989b). In short, the sense of fairness that is required to act morally, lays on the love that parents give to their children and enables them to “[...] take up different points of view of others and see things from their perspectives” (OKIN, 1989b, p.236). Thus, as, according to Rawls, moral capacities are learned through emotions; there is space for caring relations in his theory, *i.e.*, emotions have a valuable contribution to moral choices (NUSSBAUM, 1999). In addition, if the family is a political sphere, then the State is allowed to promote caring relations within the family (CHRISTMAN, 2002). For example, Article 3(2) of the 1989 United Nations Convention on the Rights of the Child stresses that State Parties are to undertake measures

[...] to ensure the child such protection and care as is necessary for his or her well-being, taking into account the rights and duties of his or her parents, legal guardians, or other individuals legally responsible for him or her, and, to this end, shall take all appropriate legislative and administrative measures (UNITED NATIONS, 1989).

Furthermore, liberalism does not force individuals to place friendship, love and care out of their relations with others (NUSSBAUM, 1999). Liberal neutrality guarantees that everyone can have their own conceptions of good. In other words, individuals are to be given autonomy that enables them to value responsibility and care in their interpersonal relations. Hence, if individuals prefer to place feelings at their decisions and preserve a network of friendships it is a matter of personal decision making.

Finally, both the ethics of care and justice involve abstraction in their judgements. For instance, a job may require that the applicant is not a primary child-carer. Emotion

may not be sufficient to understand that this is an unjust situation (NUSSBAUM, 1999). As mentioned earlier, women tend to be compelled to feel that they should be the primary child-carer and should sacrifice their pursuits of the conception of the good for the family. Thus, women tend not to challenge the roles that they are given (OKIN, 1989a). Having this in consideration, women would tend to accept the roles they are given and, consequently, their emotions would guide them to acknowledge the unjust situation as just. On the other hand, males usually take roles of domination – their emotions tend to be to dominate females (MACKINNON, 1987). Therefore, unless there is an abstraction from these emotions that women tend to be compelled to have, women would not be able to respond to people's needs adequately. More precisely, if there are two contrasting demands, males feel that they should dominate and females feel that they should be dominated. Then, unless there is an abstraction and critical thinking about these different roles, there is no way to distinguish unjust from just situations and, consequently, there is not an adequate response to individuals' needs (NUSSBAUM, 1999).

In short, there is space for feelings and emotions within the liberal theory of justice. Liberal justice acknowledges the importance of feelings: feelings give a valuable contribution to moral choices. Furthermore, individuals' autonomy enables individuals to choose to value feelings instead of practical reason. Finally, it is not only liberalism that uses abstraction to assess ethical issues; the ethics of care also uses abstraction to distinguish just from unjust situations.

Conclusion

In conclusion, three arguments were analysed in this essay, namely, the inefficiency of the liberal gender-neutral approach, the sexual inequality that results from the public and private distinction and the differences between care and justice. The purpose of the essay was to assess whether Rawls's liberalism is male biased. The assessment made in this paper demonstrates that Rawlsian liberalism does not neglect women's interests nor excludes women's ethical thinking. Thus, as liberal feminists argue, an efficient analysis of Rawls's liberalism demonstrates that his theory of justice is not gendered.

Acknowledgments

This research was supported by 中央高校基本科研业务费专项资金资助” (supported by the Fundamental Research Funds for the Central Universities. Number of fund: 1709107

CORDEIRO-RODRIGUES, L. A teoria da justiça de Rawls sexista? **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.121-133, jan./jun. 2016.

- **RESUMO:** Neste artigo, farei uma análise da teoria da justiça de John Rawls. O meu objetivo é analisar se a teoria da justiça é sexista. Eu concluo que a teoria da justiça não é sexista.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Feminism. Rawls. Teoria da Justiça. Sexismo. Gênero.

References

BENHABIB, S. **Situating the self:** gender, community, and postmodernism in contemporary ethics. Cambridge: Polity Press, 1992.

CHRISTMAN, J. **Social and political philosophy.** New York: Routledge, 2002.

DWORKIN, A. **Intercourse.** Harvard: The Free Press, 1988.

GILLIGAN, C. **In a different voice.** Cambridge: Harvard University Press, 1982.

KYMLICKA, W. **Contemporary political philosophy.** Oxford: Oxford University Press, 2002.

MACKINNON, C. A. **Feminism unmodified.** Cambridge: Harvard University Press, 1987.

NODDINGS, N. **Caring:** a feminine approach to ethics and moral education. Berkeley: University of California Press, 1984.

NUSSBAUM, M. **Sex and social justice.** Oxford: Oxford University Press, 1999.

OKIN, S. M. **Women in western political thought.** London: Virago, 1979.

_____. Justice and gender. **Philosophy and Public Affairs**, Medford, v.16, n.1, p.42-72, 1987.

_____. **Justice, gender and the family.** New York: Basic Books, 1989a.

_____. Reason and feeling in thinking about justice. **Ethics**, Chicago, v.99, n.2, p.229-249, 1989b.

RAWLS, J. **A theory of justice.** Harvard: Harvard University Press, 1971.

RICHARDSON, H. John Rawls: 1921-2002. **Internet Encyclopedia of Philosophy.** 2005. Available at: <http://www.iep.utm.edu/r/rawls.htm>, Accessed: 10 Dec. 2008.

THORTON, A.; FREEDMAN, D. Changing attitudes toward marriage and single life. **Family Planning Perspectives**, New York, v.14, n.6, p.297-303, 1982.

UNITED KINGDOM. **Sex Discrimination Act, adopted 1975, amended 2003.** Available at: http://www.legislation.gov.uk/ukxi/2003/1657/pdfs/ukxi_20031657_en.pdf. Accessed: 10 Dec. 2008.

UNITED NATIONS. **Convention on the Rights of the Child, adopted 20 November 1989, entered into force 2 September 1990.** Available at: <http://www.ohchr.org/EN/ProfessionalInterest/Pages/CRC.aspx>. Accessed: 10 Dec. 2008.

WENAR, L. John Rawls. **Stanford Encyclopedia of Philosophy.** 2008. Available at: <http://plato.stanford.edu/entries/rawls/>. Accessed: 29 Dec. 2008.

YOUNG, I. M. Polity and group difference: a critique of the ideal of universal citizenship. **Ethics**, Chicago, v.99, n.2, p.250-274, 1989.

_____. **Justice and the politics of difference.** Princeton: Princeton University Press, 1990.

LA PAMPA ASESINADA EN LA CIUDAD LA MUERTE EN EL LIBRO *HIJO DEL SALITRE* DE VOLODIA TEITELBOIM

Miguel MANSILLA*
Constanza VÉLEZ**

- **RESUMEN:** El libro *Hijos del Salitre* es una obra maestra donde el tema central es la muerte, quien se presenta como una condena para los pobres, específicamente para los obreros pampinos. La muerte es un fenómeno ubicuo que está presente en cada lugar que transitan los obreros; el trabajo, su entorno, en la alimentación, en las habitaciones y el aire. Donde los más afectados son las mujeres y niños. Para limitar el poder de la muerte, los obreros pampinos se unen y viajan a la ciudad a reclamar la ayuda del Estado, pero paradójicamente son masacrados en el lugar, incluyendo a sus mujeres y niños.
Pese al poder de la muerte, el autor no la glorifica, sino que resalta la vida y la esperanza de una república en la que el trabajador tenga un trabajo digno.
- **PALABRAS CLAVES:** Muerte. Niñez. Mujer. Trabajador. Matanza.

Introducción

El libro *Hijos del Salitre* presenta cuatro momentos: la migración sur-norte, la llegada a la pampa salitrera, la bajada a la ciudad para la protesta y el doble retorno (a la pampa y luego a la ciudad). Pero los espacios monumentales son: la pampa y la ciudad. El autor resalta estos lugares como espacios de muerte con sus respectivos espacios mortuorios: la fábrica y la escuela. No obstante, a pesar de todo lo funesto y de la indescriptible conmoción que provoca la novela, ésta termina con un canto a la esperanza. A pesar que la muerte es descrita como algo imponderable, no la sublima, sino que subraya la vida centrada en el trabajo digno. No son las enfermedades, ni la tragedia, el trabajo explotador o los sistemas patronales, policíacos y políticos lo más importante, sino que la esperanza donde no sea la muerte lo característico de la vida, sino la vida misma, centrada en el trabajo libre y digno.

* Universidad Arturo Prat – Instituto de Estudios Internacionales (INTE) - Iquique, Chile. mansilla.miguel@gmail.com

** Universidad Arturo Prat – Instituto de Estudios Internacionales (INTE) - Iquique, Chile. conyvel1@gmail.com

Artigo recebido em 05/04/2016 e aprovado em 22/07/2016.

El objetivo de este artículo es analizar el imaginario de la muerte en la novela *Hijos del Salitre* de Volodia Teitelboim escrita en 1952. Es decir ¿Cuáles son los sujetos más afectados por la muerte? ¿En qué actividades y espacios laborales ésta se encuentra? ¿Es acaso la muerte un acontecimiento ineludible? ¿Cómo se relacionan la ciudad y la pampa con la muerte? ¿Quiénes son los responsables de la muerte precoz?

La presencia de la muerte en la novela chilena es un tema muy recurrente, pero pocas veces abordada (MANSILLA, 2014). Quizás la única novela estudiada ha sido *La Amortajada* de María Luisa Bombal (OROZCO, 1989; LIZANA, 1994; VALERO, 2003) debido a que el título induce a un posible estudio. En cambio, respecto de la novela *Hijos del Salitre* el número de trabajos es escaso (OSTRIA, 2005; BRAVO; GUERRERO, 2000). Esta novela tiene una importancia monumental: 1) Ha sido traducida a varios idiomas y el autor recibió el Premio Nacional de Literatura en el año 2002; 2) Es obra elogiada por autores como Pablo Neruda, quien la consideró como “racimo asombroso de vida y de lucha cargada de vida”¹ y Luis Enrique Delano quien destacó todas las etapas que experimenta el lector desde el encanto y curiosidad del árido Norte hasta la bajada esperanzadora de los trabajadores a Iquique que concluye con el horror de la matanza de la escuela de Santa María”²; 3) La novela es un testimonio de las condiciones laborales de los obreros del salitre en el Norte Grande; 4) No hay estudios sobre la importancia que tiene la muerte en la obra, en el entendido de que la muerte visitó a Chile a través de distintos fenómenos políticos, económicos, sociales y climáticos y las únicas disciplinas que se han atrevido a abordarla han sido la poesía y la novela, permitiendo inferir la deuda existente por parte de las ciencias sociales en Chile, respecto de la muerte y sus muertos

Pobreza y Hambre: muerte social de la niñez en la pampa.

Las descripciones se centran en torno a la pobreza, explotación, mala alimentación y muerte prematura de los niños: “Elías³, su hermano y la abuela se marcharon a [la Salitrera] La Perla, que no correspondía al esplendor de su nombre. Una perla engastada en miseria y en trabajo torturante” (TEITELBOIM, 2002, p.37). La pobreza en el desierto se hace más cruda a los ojos por el “yermo tórrido” que ven los sureños acostumbrados al vergel que al menos permite matar el hambre con la fruta silvestre y el agua por doquier. En cambio, en el desierto la pobreza se concibe como algo visual, psicológico y real. “Elías lo vio así. Vivían en un cascarón de barro y calamina” (TEITELBOIM, 2002, p.37). Teitelboim destaca las malas condiciones habitacionales, consideradas habitaciones inmundas, malsanas y enfermizas⁴.

¹ Al respecto ver Memoria de Chile (2016a).

² Al respecto ver Memoria de Chile ((2016b).

³ El nombre de Elías se refiere a Elías Lafertte, fundador del Partido Comunista en Chile. Además Teitelboim hizo una novela de realismo social, que linda entre biografía e historia, porque efectivamente Elías estuvo desde su niñez en las Pampas Salitreras. Sobre la breve biografía de Elías Lafertte, se puede ver más en: Biografía de Chile (2017).

⁴ Otros autores han hecho referencia sobre las características de las habitaciones de los obreros del Salitre: Salas (1908); Figueroa (1931); González (1987).

Luego el autor, en boca de Elías dice: “Tenía entonces nueve años y me ocupé de machucador en la cancha” (TEITELBOIM, 2002, p.37). Refiriéndose a la inserción precoz del niño en el mundo laboral minero. Si para el adulto, éste era un trabajo explotador ¿cuánto más para un niño? Pero la explotación no era lo peor, sino más bien el hambre⁵. “Todo el sabor de la aventura del viaje se transformó abruptamente en la sensación de que su libertad de niño, que desea jugar, había muerto [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.37). A pesar de que en los campamentos salitreros habían juegos para los niños⁶, no obstante, el hambre era el peor enemigo⁷. Por ello la expresión “muerte de la libertad de niño”, hace referencia a la otra muerte; a la muerte social de la niñez, aunque jurídica y psicológicamente se continúe siendo niño. Es así que la principal actividad de los niños, no es jugar o estudiar, sino trabajar con salarios míseros, comer mal, lidiar con el clima adverso, las condiciones laborales peligrosas y no contar con la posibilidad de salir.

Teitelboim, adelantado a su época, pone en boca de un niño la reflexión política y social cuando dice: “La vida es un camino de miseria [...] el niño ya había descubierto por sí mismo cuán profundo es el dolor de ser pobre sin esperanza [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.40). Aquí no hay metáfora sino realismo crudo y duro, lo único metafórico es la idea de camino, que a su vez, es un camino miserable⁸. Es la desesperanza aprendida que se expresan en tres ideas: dolor, pobreza y desesperanza. Pudiéndose cuestionar así ¿Qué es lo que da esperanza a un pobre? La religión, la educación o la política. La respuesta implícita es primeramente la política y luego la educación. Y el panorama desolador continua: “A veces el pequeñuelo se quedaba tendido como un muerto, petrificado como la estatua del agotamiento [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.57). Una vez más se aplica la muerte, como metáfora del trabajo exhaustivo para el niño, pero se redunda con otras dos imágenes: “petrificado” y “estatua” para resaltar la deshumanización.

Pero Elías, como niño, no estaba solo en la pampa salitrera trabajaba junto con su hermano (otro niño): “Cuando vio a su hermano Luis caer rendido una mañana, sospeché que tal vez no existía el buen Dios. Recordó con odio los días de su infancia [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.57). Obviamente que los trabajadores consideraban que esta zona estaba abandonada por Dios⁹. Incluso en un informe entregado por Pedro Gálvez (1908), decía que las creencias y prácticas religiosas en estas zonas estaban ausentes. No se trataba que prohibieran las creencias religiosas, sino que se trabajaba durante todos los días y todo el día, por lo tanto, no había espacio para la religión. Por otra parte, se trataba de un trabajo tan explotador, que no podían concebir la existencia de un Dios. Un lugar así amamantaba a Dios. Algunas mujeres que practicaban el marianismo, lo hacían a escondidas. Continúa destacando “[...] sus antiguos terrores del infierno resultaban pequeños en relación a los que ahora estaba viviendo su hermanito. Entraban a los ojos de la noche y salían a los ojos de la mañana [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.57). Las

⁵ Figueroa (1931, p.91) destaca que “en el campamento [minero-salitrero] los niños eran raquíticos”.

⁶ Al respecto se puede consultar González (2002).

⁷ Como destaca Macuer (1930, p.92) “al niño se le mantiene con una ración de hambre”.

⁸ Macuer (1930, p.8) decía “los niños proletarios no interesan en la pampa. Andan sucios y desnutridos”

⁹ Al respecto Figueroa (1931, p.50) dice: “el desierto es un azote de Dios”.

creencias en los terrores infernales son prédicas fundamentales de las religiones populares (catolicismo, pentecostalismo). La pobreza es un infierno porque las condiciones laborales son mortales¹⁰. Es un infierno, tanto por el calor como por la mala calidad de agua¹¹. Aunque esto último sólo sucedía en el campamento de los obreros en donde tomar agua en estas condiciones era beber la muerte¹². “En la superficie se encontró con su hermano, los ojillos aterrados, sus piernas torcidas, lleno de un horror de muerte” (TEITELBOIM, 2002, p.57). Debió haber sido un espectáculo trágico ver a un niño semidesnudo con el sudor y el polvo que deformaban su cuerpo. Estas condiciones de trabajo eran un asesinato a la niñez: el horror de muerte. Frente a ello “[...] empezó a llorar a su lado [...] el barretero salió a buscarlo y vio las lágrimas de los dos hermanos. Entonces dijo a Elías: Llorar, chiquillo. Llorar no más. ¡Date ese gusto siquiera! No eres el primero minero que llora [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.58). Llorar es un privilegio humano, pero además es algo legítimo en los niños. El barretero reconoce algo en Elías, quien, aun siendo niño, ya era un minero y sin embargo, no era el primer minero que lloraba. Los niños mineros lloraban en el trabajo en cambio los mineros adultos lloraban cuando estaban borrachos en las tabernas. Elías al ver su hermano con el horror a muerte lloró, como si estuviera sepultando la niñez de su hermano en el cementerio fabril.

No era solo el cansancio lo que preocupaba a Elías, “[...] también andaba con hambre crónica; pero sobre todo le afectaba ver al pequeño Luis sufriendo y matándose [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.58). El hambre era un fenómeno manifiesto, pero a pesar de ésta, lo que le preocupaba a Elías era el inicio de la muerte lenta de su hermano pequeño¹³. No hay peores muertes que morir de hambre o trabajando. Pero no es el trabajo en sí mismo el que aniquila, sino la explotación y los salarios de hambre que llevan a los obreros a la pobreza y la constituyen en una realidad inexorable. La “pobreza existe en el hombre como los ojos y el aliento [...] Frunció los labios, pensativo, y decidió que no debía llorar por eso [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.40). Es la desesperanza infantil producida por la ineluctable pobreza, que hace del mundo infantil un mundo cerrado donde el imperativo es definitivo: hagas lo que hagas, serás pobres.

Nada redime de la pobreza, ni siquiera el trabajo, por el contrario: éste empobrece y mata. “[...] contempló el mundo de los pobres como sogas una larga, él estaba metido en el último nudo corredizo y la felicidad era para ellos el eslabón perdido” (TEITELBOIM, 2002, p.40). Es la idea de la vida de los pobres es un destino que está en manos del poder, no se trata del pobre como títtere sino como esclavo. Por lo tanto la vida como sogas es sólo una ilusión de libertad. Pero también es una cadena, donde falta el principal eslabón: esto es la felicidad. No hay felicidad para los pobres. A pesar del pesimismo es interesante,

¹⁰ Carlos Marx (1987) fue uno de los autores que denunció científicamente las condiciones del trabajo en la fábrica como una antesala del sepulcro, adonde los obreros son lanzados a fuerza de trabajo; estos agonizan y mueren en silencio. La jornada de trabajo produce la extenuación y la muerte prematura.

¹¹ Pedro Gálvez (1908, p.842, p.8) decía “la vida en la región salitrera es dura y penosa” y en otra parte destaca que los campamentos eran “campos pestilenciales y mortíferos”.

¹² Salas (1908, p.570) decía: “el agua potable era insalubre”.

¹³ Figueroa (1931, p.92) destacaba que “la alimentación era cara y deficiente”.

porque no hay una búsqueda de virtud en la pobreza, algo como “pobre, pero feliz”. En los campamentos mineros las desigualdades y jerarquías sociales estaban tan marcadas entre los patrones extranjeros, administradores y los pobres, que los campamentos estaban bien alejados de las excelentes “viviendas de los de arriba”¹⁴.

Ante la realidad de una muerte inexorable, los niños también acompañaron a sus padres a protestar a la ciudad “[Elías observó...] ¡Oh, en la muerte misma había una batalla... Le pareció que los gases de la muerte comenzaban a levantarse!” (TEITELBOIM, 2002, p.300). Pero la muerte de la pampa (fábricas) comenzó una guerra con la muerte en la ciudad (Estado), ambas se unieron y condujeron a los obreros a la escuela, para ser masacrados por la Fuerza Armada. “Su recuerdo remontó a los pánicos de la infancia, a los horrores de la muerte, sin fétetro, minúscula, en el infierno [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.300). Por ello Marcial Figueroa (1931) compara la pampa salitrera con el dios cananeo Moloc, a quien sacrificaban niños y jóvenes.

La Mujer en la pampa: vida de un cementerio.

Teitelboim no hace mucha referencia de las mujeres y la muerte en la pampa, sino que las menciona cuando bajan a la ciudad y forman parte de la matanza de Santa María en 1907. Al respecto dice: “Se topó en la puerta con Carmela Vergara, su compañera de viaje, a quien la huelga había transfigurado espontáneamente en incansable agitadora” (TEITELBOIM, 2002, p.224). Las mujeres eran muy conscientes de las condiciones mortíferas laborales porque: ellas trabajan tanto o más que los hombres en las faenas mineras¹⁵. Lo interesante es que rescata el rol político de la mujer, sin recurrir a su maternidad. Resalta su carácter resistente y rebelde, sin embargo desluce, o quizás las reluce, con la expresión agitadora. Teitelboim mismo lo dice en boca de Elías: “[...] descubrió que la vida de la mujer en la pampa es la vida de un cementerio... Reducía la mujer al vacío y a la soledad [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.224). La aplicación de la metáfora “vida de cementerio” es similar a la de María Luisa Bombal (2013) para describir la soledad de la mujer. Teitelboim emplea el cementerio y Bombal aplica el ataúd, pero el sentido es el mismo. Para Teitelboim (2002, p.224), las mujeres estaban arrojadas al silencio, la soledad y a la muerte. “Se sentía un poco heroína. Andaba para arriba y para abajo con el niño de la mano [...]”. No obstante, la participación de la mujer en la protesta en 1907 no era sólo “porque ellas igualmente eran explotadas” (LOPÉTEGUI, 1933, p.17), sino también porque explotaban a sus maridos y a sus hijos e hijas. El hombre era explotado en la fábrica, pero la mujer vivía la explotación tras las puertas: era una explotación invisible¹⁶.

El autor muestra el dolor y el desgarró de las mujeres al ver a sus hijos muertos y ensangrentados: “La mujer envuelta en la bandera se quejaba con triste frenesí. Tenía

¹⁴ Por ello Horacio Macuer (1930, p.5) a los campamentos salitreros les llama los “intocables”.

¹⁵ Sobre el rol de las mujeres en el mundo del salitre se puede consultar a: Castro (1988); González (1987).

¹⁶ Como decía Lopétegui (1933, p.17), “la mujer empleada vive en peores condiciones que el hombre”.

algo anticipadamente funerario y comunicaba esa sensación al espacio pre-crepuscular que la envolvía” (TEITELBOIM, 2002, p.295). La adquiriría un sentido de patria asesina o madre mortal, que mata pero cobija. A pesar de que no bajaron a la ciudad a morir, ni mucho menos a matar, sino llenos de alegría y esperanza fraternal, confiando en la bondad política, militar y patronal. Incluso cuando amenazaron que los iban a matar no creyeron. La muerte en la pampa era selectiva, más en la ciudad, se tornó masiva.

Y una vez que ocurre la matanza, Teitelboim describe a las mujeres como verdaderas plañideras de la pampa: “Una mujer lloraba, por un hombre que yacía sin escucharla. Lo apretó, arrodillada contra su pecho [...] La vida tenía precio ridículamente bajo” (TEITELBOIM, 2002, p.301). Es un panorama desolador, en donde se describe, otro rol de la mujer; su carácter de plañidera en donde la ciudad es concebida como un lugar de lágrimas, pero éstas lágrimas son disipadas por la indiferencia urbana, ya que los muertos no eran más que obreros: *animal laborans* “Otra mujer murió aferrando al pecho como una criatura, su cartera [...] un muchacho afirmaba el rostro sobre esa cartera [...] la boca entreabierta pintada con coágulo de sangre. Al lado, de una vainilla de balas, vacía” (TEITELBOIM, 2002, p.301). Estos son los panoramas que no se desean recordar, leer o escribir, para no ser guardados en la memoria, ya que lo que no se escribe, no existe.

Una mujer acribillada junto a su hijo. Ante tal exterminio patriótico algunas mujeres gritaban: “-¡No queremos ser más chilenos [...]! ¡No queremos ser más chilenos [...]! –Por qué mataron a mi niña [...]? ¿Qué les hizo la pobre [...]? – preguntó una mujer. –Vámonos lejos, donde nunca se sepa nada de Chile [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.319). Los conservadores siempre resaltan el patriotismo, la chilenidad o el nacionalismo pero aquí el poder policiaco, político y patronal: las tres *P* macabras que sacrificaron a miles de obreros chilenos en nombre del capital, la patria y el orden. ¿Qué podían hacer o decir estas mujeres ante una realidad inmolada? “Yo recuerdo a una mujer, con la hija muerta entre los brazos, que gritaba: “déjenme morir” (TEITELBOIM, 2002, p.359). La muerte infantil era muy frecuente en la pampa salitrera¹⁷, pero esas muertes trágicas no se comparaban con los cuerpos acribillados y ensangrentados. A pesar de que muerte y vida están conectadas, y que se diga que de la muerte germina la vida, al mismo Teitelboim (2002, p.359) defiende la vida antes que la muerte; la vida sacrificada antes que el sacrificio de la muerte. “[...] allí mucha gente conoció cuán profunda es la fraternidad de los que van a morir: pero es preferible la fraternidad para vivir [...]”. Hermosas palabras de un escritor que bien pudiera encontrarle un sentido sacrificial a estas muertes infantiles y el dolor de estas mujeres y madres, pero es preferible la fraternidad para vivir, porque mientras hay vida: hay esperanza. Mientras que las muertes que sucedían a los pobres, fuesen éstos obreros, indígenas, campesinos o minorías religiosas, siempre eran olvidadas; socavadas por los héroes nacionales, militares y de las religiones oficiales. Si las mujeres eran invisibles en sus vidas, cuánto más en sus muertes y con sus muertos.

¹⁷ Figueroa (1931, p.140) describe la Pampa Salitrera como “[...] una pavorosa mortalidad infantil. Innumerables vidas entregadas a la muerte precoz”.

Matarse trabajando y las imágenes del miedo.

Teitelboim (2002, p.57) pone en la boca de Elías sobre las mortíferas condiciones laborales en la pampa salitrera¹⁸: “Está en la naturaleza del hombre pobre ser un animal de trabajo toda la vida”. Para resaltar tales condiciones, el autor aplica una metáfora fáunica referida al hombre, no como un ser humano, sino un ser animal. Un ser socializado para el trabajo; pero el trabajo en este contexto era ser esclavo. Similar al imaginario, de otro literato en contexto minero como es Baldomero Lillo (2008), cuando compara al trabajador con la metáfora equina, el hombre es una bestia para el trabajo. Es así que el trabajo succiona la vida del obrero.

La muerte en la pampa salitrera podía estar en varias partes, incluso en lugares que deberían ser seguros como los galpones de pólvora¹⁹: “Las llamas crepitantes lo acercaron de nuevo a la muerte” (TEITELBOIM, 2002, p.100). Por ello enfatiza Teitelboim (2002, p.100) que “Elías advirtió que la muerte visitaba la oficina tal vez en exceso”. En las habitaciones obreras, la muerte estaba escondida hasta en la sopa por mal estado, por escasez de agua para manipular los alimentos o alimentos en descomposición. Pero, también la muerte estaba escondida ente los fierros²⁰. “Estaban ahora de nuevo sentados en fila contra la pared, velando la muerte en la pampa” (TEITELBOIM, 2002, p.100). Más aun siendo que los accidentes eran muy frecuentes en estos lugares, esto tampoco interesaba a los patrones, porque los obreros sólo eran *animal laborens*, mientras que los primeros eran hombres libres.

La diferencia que Teitelboim (2002, p.100) destaca no es sólo una diferenciación social. Para los patrones se trata de una diferencia esencial entre humanidad y animalidad: “Los gringos sólo querían sus manos. ¿No decían ellos que los obreros no valen por la cabeza, sino por las manos y un poco, además, por las piernas?”. Se remite al absoluto reduccionismo del ser humano: literalmente es una mano de obra. La humanidad entera del trabajador era reducida a sus manos. Entonces ¿qué pasaba frente a un accidente en donde el obrero quedaba discapacitado? Estos eran expulsados.

Pese que la muerte rondaba por todas partes de la pampa, pero en otras partes era más horrenda: “Llegaron hasta su carne las lenguas infernales. No veía nada. ¿Su rostro no se estaba derritiendo como cera? [...] Quiso salir del cachucho... Ansiaba salir, escapar de inmediato a la muerte caliente. El calor se lo comía [...] Dos minutos más allí y moriría [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.108). Esto eran los temidos cachuchos, en donde “[...] caían centenares de obreros en un caldo caliente” (SALAS, 1908, p.573). Para muchos obreros los cachuchos eran los fantasmas infantiles del infierno. Es así que, para un lector que desconoce tal situación sería legítimo preguntarse que si dichas condiciones laborales eran tan malas, ¿por qué tanta gente del sur de Chile iba a trabajar a las pampas salitreras?

¹⁸ Los informes señalaban que “la elaboración del salitre era un verdadero peligro de muerte” (SALAS, 1908, p.552).

¹⁹ Esto es porque “las malas condiciones de los polvorines, junto a los trenes, calderos y calicheras eran una amenaza de muerte” (SALAS, 1908, p.574).

²⁰ “Las maquinarias eran verdaderas máquinas de la muerte” (FIGUEROA, 1931, p.573).

Y una vez que se daban cuenta de las malas condiciones ¿por qué no se regresaban a su tierra? En cuanto a la primera pregunta el texto responde: “[...] aquí me tienes por el roto embustero. Yo era peón y ahora soy cargador, era huaso y ahora soy pampino, y a veces me pregunto: ¡Oye, Custodio, ¿qué es mejor y qué es peor?! ¿Pampino o inquilino? [...] ¿Qué le pasa con esta vida?- que no sirve ni para remedio [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.105). El roto²¹ embustero al que se refiere Teitelboim era el llamado enganchador (busca obreros), al que Marcial Figueroa (1931, p.37) llama “el falso apóstol”. Y en respuesta a la segunda pregunta, esto se debió ya que a los obreros se les pagaba en fichas y no dinero, por lo que era muy difícil transformarlo en este último para comprar pasajes para volver en tren y luego en barco al sur de Chile. Y también debido a que los campos eran insosteniblemente sombríos, en cambio el desierto brindaba la ilusión de la libertad, centrada en el trabajo asalariado. Pero dicha imagen a fin de cuentas terminaba sólo en un mal aliciente, una ilusión, porque aquel era en realidad, el espacio de la muerte.

Los obreros convivían con la muerte a diario. Y como sus reclamos y solicitudes durante años nunca fueron escuchados, fue entonces que la huelga y bajar a la ciudad de Iquique a reclamar sus derechos se convirtió en la gran esperanza. “¿Y nosotros, los chilenos, estamos muertos? [...] Estamos muertos [...] ¡muertos, salvo esta noche, en que estamos vivos! Aquí se han juntado todos los pampinos de Tarapacá. Eso no ha pasado nunca [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.182). La unidad para marchar y protestar daba aliento a los mineros, soñando ingenuamente que serían escuchados, por un gobierno que era empleado de los patrones; por un Estado subsidiario del capital.

Mientras los obreros bajaron a reclamar sus derechos laborales no contaban con que ante tanta muchedumbre cayera el temor sobre la ciudad: “Contaban las horas que tardaría el asesino en aparecer. Millares, decenas de millares de asesinos [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.184). El velo del prejuicio pesaba sobre los obreros: ya no como flojos, alcohólicos o cochinos, ahora eran temidos como asesinos. Primó en la ciudad el doble estigma: rotos y masa enloquecida. “Algunas mujeres de corazón piadoso, con expresión de desventura, comenzaron a creer en un castigo del cielo. Pensaban en una nueva edición del diluvio... una lluvia de hombres astrosos, con caras patibularias, se deslizarían en sus lechos al amparo de la sombra [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.185). Algo presente en toda la obra de Teitelboim es recurrir a imágenes bíblicas para representar las pesadas imágenes que los patrones, políticos y policía tenía sobre los obreros. Pero también aparece el imaginario de “la patrona” como mojigata y “pechoña”²² que frente al temor de las masas de obreros recurre al rezo. Por ello la aglomeración de obreros es pensada como un castigo divino. “[...] toda la pampa caería así sobre la Sodoma del salitre, para castigarla por sus injusticias y pecados. Tal vez estaba maldita y condenada” (TEITELBOIM, 2002, p.185). Ahora es Teitelboim quien apellida a la ciudad de Iquique con símbolos bíblicos, la Sodoma del salitre, la ciudad corrupta. El miedo de las autoridades políticas y empresariales, es un miedo apocalíptico. “Sobre Iquique [...] el Santuario del Salitre [...] se están dejando caer

²¹ Sobre el roto chileno se puede ver a Gutierrez (2010).

²² Mujeres católicas que viven arrodilladas rezando y asistiendo a misa. El concepto es visto como hipocresía religiosa y es peyorativo.

los hunos [...] es la horda de los bárbaros traspasando las puertas sagradas de Roma [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.191). Aparecen otras representaciones. Los obreros pampinos eran los Hunos y los bárbaros. Por otro lado, la ciudad de Iquique imaginada como La Roma: ciudad sagrada y santuario del salitre. La pampa y la ciudad, lo rural y lo urbano, el obrero y el patrón, del mal y el bien: la eterna lucha de las oposiciones.

De esta manera aparecen distintas representaciones sobre los obreros, de las autoridades y la ciudad, en donde Teitelboim deja en evidencia el miedo que las autoridades tenían. “Intendente, ¿Trajo la camisa de fuerza para estos locos?... Iquique sufre una grave enfermedad. Está convertida en un establo. ¡Esta es una locura, locura completa! ¡Iquique es una casa de orate [...]! ¡Un manicomio [...]!” (TEITELBOIM, 2002, p.237). Los obreros son los locos y los patrones son los cuerdos y normales. Con el arribo de los obreros, las mujeres y los niños, la ciudad de Iquique, ésta finalmente se había convertido en un establo. Los obreros pasan de la locura a la animalidad. Eran sólo *Animal laborens*: no tenían derechos, sino sólo deberes. Pero allí el opuesto respecto de la experiencia; los campesinos²³ cuidan a sus *animal laborens*, con buena alimentación, afecto y apriscos en contraste con la realidad que presenta el autor en su relato.

La matanza se convirtió en la solución política, patronal y policíaca para ese entonces y para el futuro: debía ser una lección. En ese día se unió el triunvirato de parricidas para matar los cuerpos y los espíritus de los obreros pampinos y luego matar la memoria de la matanza ¿Cómo podían interpretar y reaccionar los obreros ante esta matanza? “[...] salidos de la muerte [...] repetían: -¡No queremos ser más chileno [...]! -¡Este es el pago de Chile [...]!” (TEITELBOIM, 2002, p.319). ¿Cómo les pagó a los obreros Iquique, la ciudad sanguinaria?: con sangre, muerte y dolor. La muerte fue en vano, la situación de los obreros no mejoró en nada, dos década después, seguían igual. Pero esta matanza impactó profundamente en la fuerza trabajadora, distintos informes hablan del miedo a hablar que tenían los obreros, posterior a esta matanza, pero también el miedo a ser expulsado de las salitreras.

La ciudad asesina: sus voces e imágenes

Teitelboim alude a la noche del 20 de diciembre (1907), antes que ocurriera la matanza ¿Cómo lo vivían los obreros? ¿Qué sentían? ¿Qué esperaban de sus autoridades?

[...] noche de por sí extraviada, un juego de niños para niños, y tal vez para hombres y sobre todo mujeres; pero no para hombres o mujeres que están subiendo los escalones de la muerte. Elías sintió que no podría seguir viendo un segundo más aquella diabólica novedad. (TEITELBOIM, 2002, p. 248).

²³ Fui hijo de campesinos y a las vacas, bueyes y ovejas les poníamos nombres a todos y a cada uno de los animales y como éramos varios hermanos no había escasez de nombres ni de escasez de apriscos para ellos. Incluso los animales conocían e identificaban nuestras voces. Incluso hasta las gallinas y cerdos, pese a que eran para consumo interno también tenían nombres y eran bien cuidado. Estos incluso hasta podían dormir con nosotros, como mascotas.

Tanta esperanza y fraternidad auguraba algo horroroso. Para el pobre, acostumbrado a la miseria y las desgracias, hasta sospechar del bien era posible. Lo bueno era síntoma de un mal que se aproximaba, aún la risa es un preámbulo al dolor. El presentimiento era estar subiendo, o más bien bajando las escaleras de la muerte

Vengo a decirles que no se queden en la escuela, morirán. La muerte llegará a las tres de la tarde...descubrió que lo observaban como fantasma mismo de la muerte. Como si la muerte presentida hubiera llegado en él. Todos parecían tener las cabezas inmóviles [...] Nadie respondía [...]. (TEITELBOIM, 2002, p. 275).

Nadie quería morir, no buscaban la muerte ni la pensaban, porque siempre, es preferible la vida, antes que la muerte. Por lo menos si habían de morir, que murieran los hombres solos, no con sus mujeres e hijos. Pese a que alguien de la ciudad les avisó a los obreros que serían asesinados y acribillados, ellos no creyeron porque habían niños y mujeres entre éstos. Las autoridades no serían tan bestiales para matar niños y mujeres: decidieron quedarse. Sin embargo, hasta un niño presintió la muerte “Elías [...] pensó que la muerte andaba en ese momento rondando la escuela y se levantó de nuevo [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.277). Si bien ésta, rondando, no tiene características estéticas ni morales, su penumbra anticipada genera miedo.

La ciudad era una amenaza real, pero los obreros al estar unidos frente a una causa esperanzadora no tenían miedo “Elías [...] Buscaba a su hermano. Una especie de oscura fraternidad de los que van a morir. Allí estaban todos sus hermanos [...] Tal vez por primera vez tenían una conciencia de que iban a morir en seguida [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.295). Conciencia que llegó muy tarde, cuando ya no había ni fuerza ni tiempo para escapar, porque cualquier acto grupal de huida sería considerado como ataque a la ciudad. Los niños se buscaban, como una jugarreta a la muerte, para estar juntos cuando ésta llegase.

Teitelboim describe los momentos previos a la matanza como los relatos de los mártires cristianos en las arenas de Roma:

Elías miró hipnotizado la boca negra, el vientre del múltiplo de la muerte... entonces subió desde el fondo, como una humareda en el incendio, más que aleluya, el cántico de los condenados a muerte, de los que en pleno sol han perdido la luz del sol y la esperanza de la vida, la voz del himno: puro Chile es tu cielo azuladoooo [...] Elías se unió al coro de la muerte [...]. (TEITELBOIM, 2002, p.295- 296).

La muerte con “boca negra” es un monstruo renegrido. Invocado por el canto de los condenados. El canto mata las penas, pero aquí la muerte mata a los penados. No obstante, los condenados cantaban como si el canto los redimiera y fuera una expiación de su mortífera vida. Nacen llorando, viven muriendo y mueren cantando. Que teatro más dramático. Por ello Marcial Figueroa (1931, p.20) le llamó “pampa trágica”. Esto ocurre sólo en tiempos de guerras, donde se asesinan muchedumbres desarmadas, niños,

ancianos y mujeres: “[...] las ametralladoras apuntaban al grueso de la multitud [...] se extendían hambrientas, escogiendo indiferentes a varones y hembras, ancianos y niños. Toda la plaza estaba caída. Ningún hombre de pié [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.297). Todos los instrumentos de la muerte adquieren vida, hasta la metralla tiene hambre de los condenados. Pero el espanto de la metralla se manifiesta en su indiferencia frente a niños, niñas, mujeres y ancianos. “La gente moría en la confusión [...] remolinos de sangre y subían al cielo. Pero concluyó que no era sino la pampa que gritaba. La pampa asesinada en la ciudad” (TEITELBOIM, 2002, p.298). Teitelboim aplica metáforas femeninas para decir como “La ciudad asesina a La pampa”. Como la santa mata a la profana, la adinerada a la pobre, la rubia a la morena, la plata mata al salitre o lo humano a los animales.

Ahora que los patrones habían asesinado a los pampinos, Teitelboim no evita describir algunos hechos no difíciles de imaginar. “[...] toda la plaza estaba inundada de sangre y la muerte vivía particularmente en la escuela. El ruido de la muerte completa y de la muerte a medias llenó el espacio. Los muros de la escuela estaban acribillados” (TEITELBOIM, 2002, p.229). Lo más contradictorio es que la escuela, la cual supone matar la ignorancia y la brutalidad para dar vida, luz y alimento a las almas, es corrompida en sus aulas sagradas. Los salvados consiguieron vivir, sólo porque otros cuerpos, esta vez acribillados les sirvieron de escudo, dando vida a unos pocos “[...] Elías con un mechón caído se palpaba el cuerpo para estar seguro que vivía. No sentía que la sangre corriera por su cuerpo, pero vivía...Se dio cuenta que estaba aprisionado por los cuerpos, se le caía encima la montaña de la muerte [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.299). Otra vez el poder monstruoso de la muerte, que no permite el escape, porque es abarcadora y circunda a sus víctimas inermes. Por ello el dilema ¡vivir muriendo en la pampa y morir rápido en la ciudad!

Teitelboim presenta esta disyuntiva. “Es la mejor muerte –concluyó-. ¡Agonía corta [...]! Así me gustaría morir a mí. Se sufre todo de un golpe y sanseacabó. ¡Si te he visto no me acuerdo [...]!” (TEITELBOIM, 2002, p.309). Para esos momentos la muerte era una posibilidad redentora y mitigadora del dolor de ver morir a los amigos, hijos, familiares y camaradas. “El perfume de la muerte tendió a enloquecerlos y tuvieron que salir a respirar en la plaza” (TEITELBOIM, 2002, p.315). Si en este contexto la muerte es un perfume la vida resulta ser un estercolero, donde hay que tener esperanza ni en los políticos, patrones o policías porque son los ángeles de la muerte para el pueblo. “El olor de la gran muerte se desparramó por la ciudad [...] Se olía la muerte por todas partes...era su obligación recorrer todos los lugares de la muerte, hasta encontrar su muerte [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.322). Es el teatro de la vida, el espectáculo más crudo que las imágenes dantescas. La muerte irradia aroma. Está la muerte caliente, aquella que exhala fragancia y la muerte fría aquella que expelle hedor. Como se trataba de una muerte caliente, estremecía a sus víctimas, pero resultaba impávida para sus victimarios.

Teitelboim (2002, p.323) continúa relatando aquel macabro espectáculo desde símbolos bíblicos y sagrados.

[...] la tierra pecadora había dado a luz una muerte enorme. Allí, en la plaza, se levanta el altar del holocausto, y oscuramente sospeché que Dios no había hecho todo lo que estaba en su mano para impedirlo. ¡Castigo, castigo a los pecadores! ¿Entonces los hambrientos son pecadores, sólo ellos habitan en Nínive y Gomorra?

El autor invierte las imágenes de víctimas y victimarios entre los justos y los pecadores, lo santo y lo réprobo. Ahora tener hambre es ser un pecador digno de muerte, pedir pan es un acto diabólico que merece la muerte²⁴. Pero esto no es sólo un recurso literario sino también una realidad.

¿Qué sucedió al otro día de la matanza?, ¿Cómo la ciudad pérfida enfrentaba el aroma de su holocausto? “Iquique se esforzaba por recuperar su aspecto normal. Estaba como una mujer que acababa de parir mellizos y los había matado con sus propias manos [...] Era día de navidad en el mundo, pero en Iquique era una navidad perversa y nauseabunda [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.334). Ante tales descripciones no se puede pensar en más que en una ciudad con síndrome *Munchausen*, una madre que mata a sus propios hijos para ganarse la atención de los demás. La falacia de creer que asesinando hace bien a los que mata, de esa manera los educa y los protege. Contradictoriamente, tales acontecimientos suceden previos a la navidad, símbolo del nacimiento de un Mesías que se sacrifica a sí mismo para bien de los demás, y no sacrificando a los demás para bien de sí mismo.

Ya no aparece la imagen del Dios cristiano sino el sol, el dios de las culturas precolombinas, como representando a las dos imágenes de la muerte: una muerte trópica y una muerte tórrida. Una muerte sin sombra y quemante. “El sol lucía alto, como dios del trópico [...] sin sustancia de la vida, perfumado a muerte realizada por millares, como dios tórrido [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.334). Sol y ciudad ahora son victimarios y cómplices de asesinato en masas. El sol como rey cósmico es inmune a la muerte de los obreros; aunque el sol era más bien el emblema de la displicencia del poder trípode. “Pero la ciudad no quería mirar hacia la pampa. Deseaba olvidar. Ni siquiera miraba hacia el horizonte marítimo, hacia el sol o el desierto” (TEITELBOIM, 2002, p.334). La ciudad como madre amnésica quiso olvidar la muerte, aunque sus manos estuviesen ensangrentadas. “[...] que ojalá la hicieran olvidar el mar, por donde vino la muerte, y la pampa, por donde se fue la muerte. Y deseaba sobre todo que un día la pampa, que fue inmolada, la perdonara, pues la ciudad tenía la mala conciencia de un asesino” (TEITELBOIM, 2002, p.334). Hasta hoy la ciudad ha olvidado la sangre vertida en la pampa, pero también la han olvidado las otras ciudades de Chile.

Entonces Teitelboim se pregunta cómo los victimarios y las víctimas vivieron después de aquel espeluznante día. Obviamente para los pampinos “Esa vida sin sustancia le parecía un largo suicidio. Un infierno monocorde, semi-apagado” (TEITELBOIM, 2002, p.346). Si la vida en la pampa, antes de la masacre ya era un morir cada día, cuánto más ahora que habían visto todo el furor mortuorio. “Ese era su indecible amor:

²⁴ Al respecto el historiador Sergio González (1987, p.21) decía que “un hombre murió con un pedazo de pan en la boca”

hacer revivir aquellos muertos. ¿Cómo? Sólo podría hacerse a través de los vivos. En ese amanecer alentó confusos y disparatados sueños [...]” (TEITELBOIM, 2002, p. 346). ¿Cómo se reviven los muertos? En la memoria, como dice el mismo himno patrio, haciendo que “nuestros pechos lleven sus nombres grabados” y recordándolos siempre para que tantas muertes no hayan sido en vano.

No obstante, y pese a la actitud canina de la ciudad y del país, Teitelboim (2002) delimita las responsabilidades a los poderes políticos y patronales. “[...] no era Chile, la tierra natal, quien los ametrallaba. Debieron haber gritado contra el gobierno y contra la clase imperante; pero no contra Chile, porque ellos mismos son la mejor parte de Chile [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.358). El autor reconcilia los muertos de la pampa con la patria. Su escritura sirve como una especie de mesías que redime y reconcilia a los muertos con su patria. Es interesante porque Teitelboim miembro del Partido Comunista, estos que tantas veces han sido acusados de apátridas.

No son apátridas, aunque los tratan como si lo fueran, los tratan a tiros. Y cuando no, a muerte lenta. Pero un día Chile no será para sus hijos la metralla en lugar de pan, sino una república de trabajadores en que los obreros gobiernen. Sólo entonces no habrá masacres. Sólo entonces la matanza de Iquique, todas las matanzas que hubo y habrá bajo este régimen, será verdaderamente vengada. (TEITELBOIM, 2002, p.358).

Allí la grandeza del autor, a pesar que todo el libro habla sobre la muerte, termina con un canto a la esperanza, no porque re-signifique la muerte, sino porque espera que algún día los que piden pan no sean acusados de pecadores, asesinos o apátridas. Lamentablemente la esperanza de Teitelboim duró poco, ya que, desde que publicó su libro en 1952, dos décadas más tarde, la muerte vuelve con ímpetu, pero ahora no sólo a una ciudad sino a muchas ciudades de Chile (1973), buscando a los nuevos apátridas, que ahora ya no son pampinos sino comunistas. Inclusive el mismo Teitelboim vivió en el exilio.

Es de preguntarse en cuántos años más volverá esta muerte por las calles y las ciudades. No inquiero por la muerte producto de la naturaleza, sino aquella otra peor: la muerte de aquellos que empuñan un arma para matar a los que sólo portan el arma de las ideas. Pero pese a todo Teitelboim seguramente era consciente de que esto volvería a ocurrir, sin embargo, mantenía su esperanza.

[...] un día todo esto cambiará. Nada es eterno...el mundo de los asesinos se está disgregando... Ese combate eterno es la vida del ser y está siempre realizándose. Nada cambia para volver a ser lo que fue. Piensa en los muertos: pero no te dejes dominar por ellos. No existe el eterno retorno [...]. (TEITELBOIM, 2002, p.359).

Un maravilloso canto a la vida, algo que dirá posteriormente Milán Kundera (1984) donde nada es eterno y nada se repite: en ello radica la esperanza del ser. En ese sentido, Teitelboim prefiere creerle a los utopistas del siglo XX como Ernst Bloch (2004) que a su

maestro Carlos Marx, para quien “la historia se repite dos veces. La primera como tragedia y la segunda como farsa”.

Pero a pesar de esta esperanza, Teitelboim no puede evitar que la ciudad haya olvidado la tragedia.

He aquí la gran cadavérica, la impotente total, que no pudo librar a la mucha gente que aquella tarde en la plaza la pidió como morada protectora, como catedral de asilo. Vetusta y plácida, blanqueada de paz; pero a él esa indiferencia le pareció repulsiva. Era como una mujer egoísta y estéril [...]. (TEITELBOIM, 2002, p.361).

La escuela aparece como otra “fémica egoísta y estéril”. No sólo la escuela como catedral de asilo no pudo salvar a los pampinos de la tragedia, sino que además la escuela como la Gran Civilizadora no pudo evitar aquella barbará matanza. “Nada decía que fue un campo de batalla [...] vinieron las voces fantasmales...allí estaba la muerte de aquel día [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.362). La escuela la encargada de guardar el luto eterno por sus caídos los había olvidado. Pero además ni siquiera en sus páginas había escrito tales acontecimientos, para qué hablar de los nombres, porque los que fueron masacrados aquél día permanecieron en el anonimato. “[...] de pronto los niños salen de la escuela. Salían vivos, corriendo, y no estaban inmóviles, ni fríos, ni heridos, ni hacinados. No se levantaban de entre los muertos [...] Sintió que ellos tal vez retornaban, resucitaban en sus hijos [...]” (TEITELBOIM, 2002, p.362). La escuela no quiere recordar a los muertos, a los asesinados o a los mártires de las injusticias para no enlutar el juego y las risas infantiles, pero de esa manera no las evitan sino que sólo las desplaza, para quitarle algún día a otros niños la risa y el juego, porque su padres y madres serán acusados de ser los nuevos apátridas.

La simiente en el desierto. Geminaba sí. Las semillas...le dieron ganas de precipitarse sobre ellos y decirles cuánto había sucedido en la escuela, en los patios donde ellos jugaban, preguntarles si ignoraban que aprendían a leer entre los muertos [...] la escuela estaría día y noche transida de sangre [...] Pero para ello la escuela no es el gran sepulcro sangriento. (TEITELBOIM, 2002, p.363).

No son los niños quienes deben o tienen que reflexionar sobre las injusticias, muerte y asesinatos sino los docentes, los profesores, los escritores, los hombres y mujeres de letras y sólo entonces podremos hablar de la muerte sin embozos con nuestros hijos, niños y estudiantes, sólo cuando hayamos exiliado el manto de la hipocresía y la indiferencia de nuestra memoria. Olvidar no significa enterrar y evitar lo temido, sólo implica desplazamiento, una negación de algo que vendrá, pero con un mayor poder, porque no fuimos capaces de reflexionar y mirar la muerte cara a cara y decirle que nunca más mataríamos a otros por pensar diferente.

Agradecimientos:

Los autores agradecen el patrocinio de la Vicerrectoría de Investigación, Innovación y Postgrado (VRIIP) de la Universidad Arturo Prat en el desarrollo de este artículo.

MANSILLA, M.; VÉLEZ, C. The pampa murdered in the city: the death in the book Hijo del Salitre by Volodia Teitelboim. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.135-150, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *The book Hijos del Salitre is a masterpiece where the theme is Death, which is presented as the punishment for the poor, specifically for workers of the pampa. The Death is a phenomenon that is present in every place transited by the workers: the labor, the environment, food, rooms and in the air. Where the most affected are women and children. To limit the power of death, labor workers (pampinos) travel to the city to seek state aid, but paradoxically there are massacred, including their women and children. In spite of Death's power, the author doesn't praise it but highlights Life and the hope of a republic where the worker has a worthy work.*
- **KEYWORDS:** *Death. Childhood. Woman. Worker. Killing.*

Referencias

BIOGRAFÍA de Chile: el portal de la historia de Chile. Disponible en: <<http://www.biografiadechile.cl/detalle.php?IdContenido=262&IdCategoria=8&IdArea=32&TituloPagina=Historia%20de%20Chile>>. Acceso en: 20 agosto 2017.

BLOCH, E. **El principio de la esperanza**. Madrid: Tres Tomos, 2004.

BOMBAL, M. L. **La amortajada**. Santiago: Editorial Universitaria, 2013.

BRAVO, P.; GUERRERO, B. **Historia y ficción literaria sobre el ciclo salitrero en Chile**. Iquique: Universidad Arturo Prat, 2000.

CASTRO, L. Las mujeres y su realidad en la industria salitrera. **Camanchaca**, Iquique, n.6, p.34-40, 1988.

FIGUEROA, M. **Tras del espejismo de la pampa**. Santiago: R. Barrington, 1931.

GALVES, P. **Trabajos y antecedentes presentados al Supremo Gobierno de Chile por la Comisión Consultiva del norte / recopilados por encargo del Ministerio del Interior por Manuel Salas Lavaquey**. Santiago de Chile: Impr. Cervantes, 1908.

GONZÁLEZ, S. El ciclo de expansión del Salitre. **Camanchaca**, Iquique, n.3, p.2-4, 1987.

_____. El mundo laboral y lúdico de los niños en la pampa de Tarapacá. In: _____. **Hombres y mujeres de la pampa: Tarapacá en el ciclo salitrero**. Santiago: LOM, 2002. p.217-226.

GUTIERREZ, H. Exaltación del mestizo: la invención del Roto Chileno. **Universum**, Talca, v.25, n.1, p.122-139, 2010. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762010000100009>. Acceso en: 23 ago. 2016.

KUNDERA, M. **La insoportable levedad del ser**. Mexico: Tusquet Ed., 1984.

LILLO, B. Cuadros mineros: subterra. In: _____. **Obras completas**. Edición Crítica Ignacio Álvarez y Hugo Bello. Santiago: Ediciones Universidad Aberto Hurtado, 2008. p 89- 96.

LIZANA, K. La amortajada de María Luisa Bombal: la muerte como el momento en que se rompe el silencio. In: JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS RELIGIÓN Y CULTURA, 5., 1994, Santiago. **Anais...** Santiago: Centro de Estudios Judaicos: Universidad de Chile, 1994. p.1-15.

LOPÉTEGUI, E. **Como se vive en la Pampa Salitrera**. Antofagasta: Imprenta y Litografía Skarnic, 1933.

MACUER, H. **Manual práctico de los trabajos en la pampa Salitrera**. Valparaíso: Talleres Gráficos Salesianos, 1930.

MANSILLA, M. La Pampa: fábrica de fortunas y muerte: la geografía de la muerte en el libro Norte Grande, de Andrés Sabella. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.183-205, 2014.

MARX, K. **El capital**: crítica de la economía política. México: FCE, 1987.

MEMORIA CHILENA. **Un infatigable testigo de la historia**: Volodia Teitelboim: 1916-2008. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 2016a. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7685.html>>. Acceso en: 20 agosto 2017.

MEMORIA CHILENA. **Volodia Teitelboim**: 1916-2008: hijos del salitre. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 2016b. Disponible en: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-98220.html>>. Acceso en: 20 agosto 2017.

OROZCO, M. La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas. **CAUCE**: revista de filología y su didáctica, Madrid, n.12, p.39-56, 1989.

OSTRIA, M. Hacerse pampinos. **Anales de Literatura Chilena**, Santiago, v.6, n.6, p.97-107, 2005.

SALAS, M. **Trabajo y antecedentes presentados al Supremo Gobierno de Chile por la Comisión Consultiva del Norte**. Santiago: Imp. Cervantes, 1908.

TEITELBOIM, V. **Hijo del salitre**. Santiago: LOM, 2002.

VALERO, E. El desconcierto de la realidad en la narrativa de M^a Luisa Bombal. **Anales de Literatura Española**, Alicante, n.16, p.5-43. 2003.

EL RECEPTOR COMO *VOYEUR*: IMPLICANCIAS POLÍTICAS DEL PENSAMIENTO SOBRE LAS ARTES DE DIDEROT

Nicolás Martín OLSZEVICKI*

- **RESUMEN:** En este artículo establecemos un vínculo entre las teorías dramática y pictórica y la crítica social y política de Denis Diderot. En la época del ocaso de la tragedia y de las convenciones neoclásicas, el *philosophe* intenta recuperar la capacidad emotiva del teatro, para lo cual sugiere, entre otras cosas, que las obras se escriban y se actúen como si el espectador no existiera, colocándolo en la situación de un *voyeur* que accede a vislumbrar, a escondidas, lo que no está concebido para ser visto. La misma exigencia se repite en sus reflexiones sobre la pintura, esbozadas en los *Salones* que escribe para la *Correspondence Littéraire* a partir de 1759. En un recorrido extendido por la obra del autor, demostramos que la estrategia que defiende no tiene una relevancia puramente estética sino que surge de una incomodidad política y apunta, como objetivo principal, a denunciar la hipocresía y falsedad que, como remanentes de la sociedad cortesana y aristocrática, perviven en la cultura francesa dieciochesca.
- **PALABRAS CLAVE:** Diderot. Salones. Drama burgués. Espectáculo. Política

Uno de los méritos más notables que puede atribuírsele al polifacético *philosophe* Denis Diderot (1713-1784) es el de haber, prácticamente, fundado un género literario: el drama burgués. Aunque, como es bien sabido, no fue el primero en admitir como protagonistas a personajes pertenecientes a estamentos no-nobles (la *domestic tragedy* inglesa es el antecedente más cercano y más evidente: *The London merchant* de George Lillo es, según todos los especialistas, el primer drama burgués propiamente dicho¹) sí fue quien se preocupó antes que nadie de justificar teóricamente, de manera sistemática, la necesidad de una nueva forma de teatro para un nuevo mundo. La *tragédie bourgeoise*, o *drame bourgeois* (*bourgeois tragedy* o *Bürgerliche Trauerspiel*, en sus variantes anglosajona y germánica respectivamente) se armó, desde las *Entretiens sur le fils naturel* [1757] y el *Discours sur la poésie dramatique* [1758], no sólo de una poética propia aceptablemente precisa sino de un programa de acción. Este programa, que buscaba restituirle al drama

* Universidad de Buenos Aires - Departamento de Letras - Buenos Aires, Argentina
Université Paris IV-Sorbonne - Centre d'Études de la Langue et la Littérature Françaises - Paris, Francia.
nolsze@gmail.com

¹ Cf. FISCHER-LICHTE, 2002; WALLACE, 1992; SZONDI, 2016.

Artigo recebido em 05/04/2016 e aprovado em 22/07/2016.

su capacidad moralizante (RUIZ CANO, 2013; BELAVAL, 1991; NIKLAUS, 1963; LEWINTER, 1966), se erigió sobre una muy precisa estética de la recepción que sugería que las obras, para conmover, debían aspirar a una ilusión completa, logrando que el espectador olvidara su condición de espectador y vivenciara la representación artística como si fuera la realidad misma.

La teoría dramática diderotiana, probablemente la más importante del siglo XVIII junto a la de su coetáneo alemán Gotthold Ephraim Lessing², no está aislada en el *corpus* de los escritos de nuestro autor; por el contrario se retroalimenta con sus pensamientos sobre la pintura y su crítica artística y, como intentaremos demostrar, responde, en el límite, a una inquietud política. A los fines de validar nuestra hipótesis, en este artículo reconstruiremos, en un primer apartado, la *pars destruens* y la *pars construens* del argumento diderotiano sobre el estado y los objetivos del teatro; luego, mostraremos el modo en que su original estética de la recepción opera en el ámbito de la pintura y, finalmente, sugeriremos que sus aportes trascienden el ámbito de las bellas artes y encriptan una crítica social radical a un mundo ya para entonces en decadencia. Colocar al espectador en la posición del *voyeur*, de aquel que ve sin ser visto lo que no está hecho para ser visto, es la estrategia que el *philosophe* sugiere para enfrentar, desde las posibilidades que brindan las diferentes formas de la composición artística, un mundo que, como viene diagnosticando de la manera más brutal su *frère ennemi* Jean-Jacques Rousseau (FABRE, 1961) desde 1750, se rige por las apariencias y las máscaras.

Teatro

Hacia finales de la década del 1750, herida de muerte, la tragedia necesita de un cambio radical para sobrevivir en un mundo racional, secularizado y desencantado. “Al toque de la varita de Hume y Voltaire, las apariciones nobles u horripilantes que cultivaran el espíritu desde que la sangre de Agamenón clamara venganza, desaparecieron por completo o se refugiaron mezquinamente en las candilejas del melodrama”, advierte con agudeza George Steiner (2012, p.160). Para este crítico, en efecto, Descartes y Newton, con el tándem conformado por el *Discurso del método* y los *Principia*, habían decretado definitivamente la extinción de los “[...] antiguos hábitos del sentimiento y los modos clásicos de ordenar la experiencia material y psicológica” (STEINER, 2012, p.160) y, por ende, se habían convertido en los verdugos del gran género teatral desde la antigüedad clásica. Si el personaje trágico, por definición, “[...] es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional” (STEINER, 2012, p.22), lo que ocurre “[...] cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto

² Las relaciones entre Diderot y Lessing fueron estudiadas de manera profunda por Romira Worvill (2005). La traducción de las obras del autor francés corrió por cuenta del alemán, quien las agrupó, en 1760, en un volumen titulado *Das Theater der Herrn Diderot*. Las innovadoras ideas diderotianas fueron fundamentales para el proyecto dramático de Lessing, particularmente interesado (como el *philosophe*) en escapar de las convenciones neoclásicas y devolverle a la tragedia su poder de conmoción.

puede ser resuelto con medios técnicos o sociales” es que se puede contar “con teatro dramático, pero no con tragedia” (STEINER, 2012, p.22).

Un reencantamiento del mundo por medio de la literatura no resulta, de ningún modo, una alternativa posible para un *philosophe* involucrado de manera comprometida con el movimiento racionalizador y secularizador post-cartesiano y, al mismo tiempo, convencido de que la imitación de la naturaleza es la única vía para obtener una obra de arte verdaderamente valiosa y efectiva (BELAVAL, 1991).

Existe todavía, sin embargo, un camino a explorar, puesto que la racionalización y la secularización no son los únicos responsables de la agonía de la tragedia. Sumados a estos procesos, si se quiere, “espirituales”, que condujeron a la famosamente llamada “crisis de la conciencia europea” (HAZARD, 1988), Steiner (2012) reconoce la importancia de ciertos cambios políticos: la tragedia es cosa del pasado a mediados del siglo XVIII no sólo porque el hombre ilustrado ya no cree en dioses ni en destinos inexorables (Voltaire y Diderot parodian esta idea en *Candide ou l’optimisme* y *Jacques le fataliste et son maître*, respectivamente) sino porque su mundo ha dejado de girar necesariamente alrededor de un centro aristocrático desde el cual “los rayos de orden y rango llevaban hasta el aro exterior del hombre común” (STEINER, 2012, p.161). Esta configuración radial constituía, para el crítico estadounidense, una condición de posibilidad de lo trágico, puesto que su ámbito de desarrollo era, *necesariamente*, el de “las cortes reales, las trifulcas dinásticas y las ambiciones culminantes” (STEINER, 2012, p.161), en el que la vida de los “grandes” era pública y, en tanto que tal, se desenvolvía a la vista de todos. Desaparecido este mundo, sugiere Steiner (2012), no puede haber más teatro trágico: la tragedia debe hacerse íntima y privada y ya no será en el escenario donde se la podrá mantener viva sino en el nuevo género literario dieciochesco, que, desde su fulgurante aparición, arrasa con todas las otras formas: la novela³. Desde entonces, la esencia de lo trágico no puede evocarse frente a un *parterre* multitudinario y tumultuoso sino en la lacrimosa y solitaria recepción de *Julie, ou la nouvelle Héloïse* o del *Werther* goetheano.

La interpretación *ex post* de Steiner (2012) parece correcta en tanto se le reconozca una acepción acotada de la palabra “tragedia”: en el Siglo de las Luces, o en el medio siglo de las luces que se extiende desde aproximadamente 1750 hasta la Revolución Francesa, no hay una tragedia “à l’antique” que cargue con la potencia estética de las antiguas obras griegas porque el mundo que permitía la tragedia (mundo político pero, también, mundo espiritual) ha desaparecido. Lo que sí hay, sin embargo, es ese intento de Diderot más exitoso desde el punto de vista teórico que desde el literario de construir un género y de salvar la tragedia para la modernidad. Frente a la doble causalidad del diagnóstico steineriano (la tragedia como mundo espiritual perdido; la tragedia como mundo político perdido), Diderot reacciona de la manera en que su materialismo ilustrado se lo permite:

³ La bibliografía sobre el ascenso de la novela en el siglo XVIII es vastísima e imposible de evocar exhaustivamente. Sobre la capacidad de este género de fagocitar y nutrirse de los otros géneros en circulación, cf. los trabajos clásicos de Bajtin (1999); sobre las condiciones sociales y económicas de posibilidad de su surgimiento, cf. el clásico estudio de Watt (1957), los trabajos de Darnton (1973) y de Chartier (2005); sobre las particularidades del caso francés, véase May (1963). Sobre la importancia del género para el pensamiento estético diderotiano nos hemos ocupado en otro trabajo (OLSZEVIICKI, 2017).

si la solución a la agonía trágica no puede provenir de un reencantamiento del mundo, al menos no para un *philosophe*, sí puede hacerlo de una reconfiguración del mundo social representado en la escena.

Diderot tiene desde pequeño, según el mismo lo confiesa, una ambición teatral (“Aislado sobre la superficie de la tierra, amo de mi suerte, quise en una época ser *Comédien*”⁴ (DIDEROT, 1875, v.VII, p.108)⁵, admite en las *Conversations*), y, convencido de las posibilidades estéticas y pedagógicas de la tragedia, la convierte en uno de los objetos centrales de sus reflexiones estéticas.

Ya en su temprana *Les bijoux indiscrets*, publicada en 1748, una novela libertina con ribetes satíricos ambientada en un escenario orientalista, Diderot da a conocer su primera crítica fuerte sobre el panorama teatral francés. Ricaric, miembro de la *Académie congeoise*, intercambia allí puntos de vista con Selim, un cortesano del rey Mangogul, en una discusión que funciona como una revitalización y síntesis de los principales argumentos de la *Querelle des anciens et modernes*⁶. Ricaric, erudito, sostiene que la Academia continúa siendo “el santuario del buen gusto” y denuncia a los autores modernos que no se apegan a las enseñanzas de los clásicos, esto es, a las reglas, para seleccionar del conjunto heterogéneo de los fenómenos naturales aquellos que son dignos de ser representados artísticamente⁷; Sélim, por su parte, asegura que el acatamiento de las reglas no es condición indispensable para lograr el placer estético, que la única regla es la “imitación de la naturaleza” y que para seleccionar qué parte de la naturaleza es digna de ser representada los hombres modernos están incluso mejor armados que los antiguos puesto que, “montados sobre los hombros de esos colosos deben ver más lejos que ellos”⁸ (DIDEROT, 1875, v. IV-1, p.273).

Mientras que Ricaric pretende atraer a su propio presente, sin mediaciones, el teatro clásico griego, contradiciendo *avant la lettre* la hipótesis steineriana (y, podríamos decir, nietzscheana, hegeliana y heideggeriana) de que la tragedia es cosa del pasado porque pertenece a un mundo espiritual que ya no es el mundo espiritual del siglo ilustrado, Sélim acepta ingenuamente la posibilidad de una tragedia contemporánea original que no siga las prescripciones de la mimesis de la *belle nature*. Es Mirzoza, la favorita de Mangogul,

⁴ «*Isolé sur la surface de la terre, maître de mon sort, libre de préjugés, j'ai voulu une fois être Comédien*».

⁵ Todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario en la bibliografía, son nuestras.

⁶ Cuyo comienzo “oficial”, como apunta Fumaroli (2001) data de 1687, con la lectura frente a la *Académie française* de *Le siècle de Louis le Grand*, de Charles Perrault, pero continúa a lo largo de todo el siglo XVIII.

⁷ La crítica a la estética académica y la sujeción de la composición artística a reglas es una constante en el pensamiento de Diderot. Cf. por ejemplo, la reflexión sobre Lundberg en el *Salon de 1767* (DIDEROT, 1875, v.XI) o la ponderación de la formación autodidacta, no académica, de Mme. Therbouche (DIDEROT, 1875, v. XI). Para la recusación de las reglas generales establecidas para el teatro, cf. Diderot (1875, v. VII, p.341) “¡Oh, hacedores de reglas generales, que apenas conocéis el arte y que tenéis poco de ese genio que ha producido las obras sobre las cuales habéis establecido vuestras reglas [...]” [«*O faiseurs de règles générales, que vous ne connaissez guère l'art, et que vous avez peu de ce génie qui a produit les modèles sur lesquels vous avez établi ces règles*»]. Ver, del mismo volumen, las páginas p.344, p.368, p.402 y p.407.

⁸ «*Il ne s'ensuit autre chose de votre raisonnement, sinon que les modernes, jouissant des trésors amassés jusqu'à leurs temps, doivent être plus riches que les Anciens, ou si cette comparaison vous déplaît, que, montés sur les épaules de ces colosses, ils doivent voir plus loin qu'eux*».

quien se encarga de aclararle el panorama a Sélím y a los lectores, convirtiéndose en portavoz de Diderot. En un parlamento estrictamente teórico, Mirzoza le dice a Sélím:

Pero dejad aparte ciertas ideas relativas a sus usos, sus costumbres y su religión [v.g., de los autores antiguos], que no os chocan sino porque la coyuntura ha cambiado, y convenid conmigo en que sus temas son nobles, bien elegidos, interesantes; que la acción se desarrolla a partir de sí misma; que su diálogo es simple y vecino de lo natural; que los desenlaces no son forzados; que el interés no se divide ni la acción aparece recargada de episodios [...]. Aproximados a la caverna de Polipsile⁹; no os perdáis ni una palabra de sus quejas y decidme si algo os aparta de la *ilusión*.¹⁰ (DIDEROT, 1875, v. IV-1, p.284).

Un poco más adelante, agrega: “Solamente lo verdadero place y conmueve. Sé, de hecho, que la perfección de un espectáculo consiste en *la imitación tan exacta de una acción que el espectador, engañado sin interrupción, se imagina asistir a la acción misma*”¹¹ (DIDEROT, 1875, v. IV-1, p.284, nuestro destacado).

La “ilusión” es, en efecto, el concepto organizador de la estética de la recepción teatral diderotiana y de buena parte de los dramaturgos y teóricos que intentan modificar

⁹ Se refiere a Filoctetes. La importancia del personaje de Filoctetes en la teoría dramática de Diderot es reafirmada en las *Conversations*, donde los gritos del personaje sofócleo en la entrada de su caverna son citados como ejemplo de un lenguaje inarticulado que conmueve más que el erudito verso francés: “¡Los antiguos! ¡Sófocles! ¡Filoctetes! El poeta lo ha mostrado en la escena, acostado a la entrada de su caverna y cubierto de harapos desgarrados. Se retuerce, muestra un ataque de dolor, grita, deja salir voces inarticuladas. La decoración era salvaje, la pieza se desarrollaba sin pompa. Ropas verdaderas, discursos verdaderos, una intriga simple y natural. Nuestro gusto estaría muy degradado si ese espectáculo no nos afectara más que aquel de un hombre ricamente vestido, afectado en sus ornamentaciones [...]” [*«Les Anciens! Sophocle! Philoctète! Le poète l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule; il y éprouve une attaque de douleur; il y crie; il y fait entendre des voix inarticulées. La décoration était sauvage; la pièce marchait sans appareil. Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle. Notre goût serait bien dégradé, si ce spectacle ne nous affectait pas davantage que celui d'un homme richement vêtu, apprêté dans sa parure [...]»*](DIDEROT, 1875, IV-2, p.121). En el tardío diálogo *Paradoxe sur le Comedien*, se pondera la naturalidad del discurso de castigo de Filoctetes a Neptólemo, cuando le devuelve las flechas de Hércules que había robado por instigación de Ulises: “Cuanto más enérgicos son los actos y más sencillas las palabras, más grande es mi admiración. Temo que hayamos estado cien años seguidos tomando las bravatas de Madrid por el heroísmo de Roma, y confundiendo el tono de la musa trágica con el lenguaje de la musa épica” [*« Plus les actions sont fortes et les propos simples, plus j'admire. Je crains bien que nous n'ayons pris cent ans de suite la rodomontade de Madrid pour l'héroïsme de Rome, et brouillé le ton de la muse tragique avec le langage de la muse épique »*](DIDEROT, 1875, v. VIII, p.406). Para un análisis de las apariciones y transformaciones de la figura de Filoctetes en el siglo XVIII, desde la primera traducción al inglés de 1725 hasta la exitosísima obra de La Harpe, cf. la excelente introducción de Seth L. Schein (2013) a la traducción de Cambridge.

¹⁰ «Or, mettez à part certaines idées relatives à leurs usages, à leurs mœurs et à leur religion, et qui ne vous choquent que parce que les conjonctures ont changé ; et convenez que leurs sujets sont nobles, bien choisis, intéressants ; que l'action se développe comme d'elle-même ; que leur dialogue est simple et fort voisin du naturel ; que les dénouements n'y sont pas forcés ; que l'intérêt n'y est point partagé, ni l'action surchargée par des épisodes [...]. Approchez-vous de la caverna du malheureux Polipsile [61] ; ne perdez pas un mot de ses plaintes, et dites-moi si rien vous tire de l'illusion».

¹¹ «Il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même».

la escena para incorporar formas de representación que referan de modo más directo a las experiencias de vida de los espectadores¹². Estas nuevas formas, al menos de acuerdo a su programa, no requerirían del manejo por parte de la audiencia de un sistema signico teatral particular y, en buena medida, convencional, sino simplemente de la pertenencia a un ámbito cultural compartido: los signos teatrales pretenden referir a la realidad misma de manera prístina, inmediata (WORVILL, 2003). La buscada transparencia de la representación es, no obstante, un horizonte difícil de alcanzar en una sociedad cuya base epistémica viene caracterizada, desde la “época clásica”, por la admisión del hiato ontológico que separa al signo de la cosa (FOUCAULT, 1968¹³).

El primer paso de la gran reforma que se da a mediados del Siglo de las Luces es la ampliación del repertorio de personajes hacia estamentos bajos y, según la original interpretación de Peter Szondi (2016), no constituye en realidad una respuesta del mundo del arte a un requerimiento sociológico (que podría resumirse en la idea falsa de que la burguesía pujante necesita de una tragedia que la muestre en escena para seguir consumiendo teatro, como podría pensar una visión sociológica lineal de la evolución literaria) sino una respuesta de la tragedia a un requerimiento interno, literario, formal: no es la burguesía la que necesita de la tragedia sino que la tragedia necesita de la burguesía para continuar siendo tragedia.

Pero la puesta en escena de personajes más cercanos a la experiencia vivida de los espectadores, no obstante, no resulta suficiente para solucionar la crisis teatral: más preocupantes que la distancia social entre público y personajes resultan el estancamiento

¹² La transformación que se evidenció en el teatro a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII (con el incremento de los asistentes, la presentación de nuevas obras, el desarrollo de la teoría y la práctica actorales) hizo que se advirtiera de manera cada vez más sólida el carácter representacional e ilusorio del drama. El proceso es estudiado y analizado en el clásico libro *El declive del hombre público*, de Richard Sennett. Si hasta 1750 (por poner un límite arbitrario), la respuesta del público estaba basada “[...] en su sentido de que el actor y el espectador se encuentran en el mismo mundo, de que se trata de la vida real” (SENNETT, 2011, p.98), lo cual aparecía legitimado, en la escena francesa, por la presencia de sillas con público arriba del escenario, a partir de entonces se impone una estética de la recepción basada en el distanciamiento y la ilusión. En esta nueva estética, el lenguaje no funciona ya como un signo “inmediato y directo” sino que “simboliza la realidad” en lugar de crearla “a través de sus convenciones” (SENNETT, 2011, p.104). De ahí que, a partir de entonces, comience a percibirse la necesidad de una reforma: “La tarea de todo teatro es la creación de un modelo de credibilidad interno y autosuficiente. En aquellas sociedades donde las expresiones son tratadas como signos antes que como símbolos esta tarea se realiza con mayor facilidad. En dichas sociedades, la ‘ilusión’ no tiene ninguna connotación con la irrealidad, y la creación de la ilusión teatral es simplemente la realización de un cierto poder de expresión” (SENNETT, 2011, p.104).

¹³ La revolución epistémica se da, para Foucault, a partir de la primera mitad del siglo XVII. Es entonces que la vieja solidez del lenguaje como “cosa inscrita en el mundo” da lugar a una concepción representacionista en la que el lenguaje deja de valer como cosa y comienza a valer “como discurso” (FOUCAULT, 1968, p.51): el signo “[...] deja de ser una figura del mundo; deja de estar ligado por los lazos sólidos o secretos de la afinidad a lo que marca” (FOUCAULT, 1968, p.64); ya no refiere inmediatamente a una realidad externa, divina, dada sino que constituye la unidad mínima del “[...] intento de descubrir el lenguaje arbitrario que autorizará el despliegue de la naturaleza” (FOUCAULT, 1968, p.69): “[...] el saber no tiene ya que desencallar la viaja Palabra de los lugares desconocidos en que puede ocultarse; es necesario fabricar una lengua y que esté bien hecha” (FOUCAULT, 1968, p.69). El Texto primero, por lo tanto, se borra y, con él “[...] todo el fondo inextinguible de las palabras cuyo ser mudo estaba inscrito en las cosas” (FOUCAULT, 1968, p.84).

del lenguaje y la convencionalización de los gestos y las actuaciones -su amaneramiento, su teatralidad-, que, por su carácter artificioso, impiden generar de manera convincente la ilusión dramática.

Por eso, en uno de los pasajes más frecuentemente visitados por la crítica, Diderot les exige a los dramaturgos que no propongan en sus obras peripecias complicadas y sorpresivas, que por su enrevesamiento tienden a recordarle a los espectadores que están en un teatro¹⁴ y apartarlos de la ilusión, sino que se ocuparen de presentar “cuadros en la escena” (*tableaux dans la scène*), mucho más acordes a lo que el nuevo público burgués, cuya vida es más previsible y ordenada que las del inestable e intrigante mundo cortesano, necesita para sentir empatía con los personajes y recibir el impacto moralizante que Diderot (1875, v. VII, p.95), pretende.

Un incidente imprevisto que ocurre en la acción y que cambia súbitamente el estado de los personajes es un *coup de théâtre*. Una disposición de esos personajes en la escena, tan natural y tan verdadera que, si la reprodujera fielmente un pintor, me placiera en el lienzo, es un *tableau*.¹⁵

Esta concepción de la representación teatral como un conjunto de cuadros construidos a partir del modelo de las obras de arte figurativas procura producir un efecto directo en los sentidos; efecto que la teoría neoclásica había tratado de reducir al privilegiar fuertemente la palabra por sobre la acción (WORVILL, 2010; FRANTZ, 1998)¹⁶. Los *tableaux* deben estar concebidos bajo el modelo de la absorción: los actores son alentados a ocultar el carácter falso, teatral, exhibicionista, de la representación para que los espectadores no se sientan, ni por un momento, como asistentes a un espectáculo. Dice Dorval, uno de los protagonistas de las *Conversaciones*:

En una representación dramática, el espectador debe ser tratado como si no existiera. ¿Hay algo que se dirige a él? El autor se ha salido de su tema, el actor se despegó de su papel. Descienden los dos al teatro, los veo en el *parterre* y,

¹⁴ “Si la acción se complica, si los incidentes se multiplican, se encontrarán fácilmente algunos que me recordarán que estoy en un parterre, que todos los personajes son actores y que no es un hecho lo que está ocurriendo” [« *Si l'action se complique, si les incidents se multiplient, il s'en rencontrera facilement quelques-uns qui me rappelleront que je suis dans un parterre que tous ces personnages sont des comédiens, et que ce n'est point un fait qui se passe* »]. (DIDEROT, 1875, v. VII, p.147).

¹⁵ « *Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau* ».

¹⁶ “Diderot sustituye las técnicas convencionales y distanciadoras de la tradición trágica francesa –los alejandrinos rimados, los gestos y vestuarios estilizados, las escenografías genéricas- por un discurso en prosa designado para evocar el lenguaje ordinario, por gestos miméticos y por disfraces y escenografías que reflejan fielmente el tiempo y lugar de la acción de la obra” [“*For the conventional and distancing techniques of the French tragic tradition—the rhymed alexandrines, the stylized gestures and costumes, the generic sets—Diderot substitutes prose speech designed to evoke ordinary language, mimetic gestures, and costumes and sets which faithfully reflect the time and place of the play's action*”]. (WORVILL, 2010, p.148).

mientras dura el parlamento, la acción está suspendida para mí y permanece vacía.¹⁷ (DIDEROT, 1875, v. VII, p.106).

De ahí que sugiera, en el *Discurso sobre la poesía dramática*, que se actúe como si el telón jamás se levantara. Con su teoría pictorializante del drama, Diderot pretende que el espectador asuma, en el teatro, el rol del *voyeur* que accede a ver lo que no quiere ser mostrado, lo que prefiere ocultarse.

Pintura

La teoría del drama burgués, tal como se configura en los dos ensayos fundacionales que revisamos rápidamente, es deudora, según ha dejado asentado Michael Fried (1980), de las nuevas formas de representación y de valoración de la pintura en el Siglo de las Luces¹⁸.

En efecto, desde sus primeras visitas a los salones que reseñará para la *Correspondence Littéraire* de Friedrich Melchior Grimm, Diderot se obsesiona con escenas que exhiben una absorción intensa de los personajes representados en sus actividades: los pintores destacados son, para él, aquellos que logran que sus protagonistas no se vean en la tela exhibiéndose intencionalmente al espectador (en cuyo caso el lienzo sería una suerte de vidriera en la que las figuras, como los cortesanos de Luis XIV, se mostrarían como mercancías, como puras apariencias) sino que aparezcan como si nadie los estuviera observando. El mejor pintor es, como el mejor dramaturgo o el mejor actor, quien logra que el espectador se sienta, frente a la obra, como un sujeto que accede a vislumbrar escenas no tal como sus protagonistas pretenden que sean observadas sino tal como son en la realidad.

Cuadros como el *Testament d'Eudamidas* de Poussin o *La piété filiale*, de Greuze, despiertan los más elogiosos comentarios de críticos y *salonnières* en tanto los personajes aparecen absolutamente comprometidos en la actividad que realizan, sin establecer ningún tipo de vínculo con el espectador. La absorción representada es la principal responsable de la absorción pretendida -la del espectador en la obra- que se logra mediante el doble procedimiento compositivo de enmascarar al artista y olvidarse de la presencia del espectador. Se van delineando, de este modo, dos figuras que, “pasando de un escritor a

¹⁷ «Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existait pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide».

¹⁸ “Los mismos énfasis y prioridades que caracterizan sus escritos sobre el teatro [los de Diderot] informan su crítica sobre la pintura. Probablemente el más sorprendente de ellos es su aborrecimiento de lo convencional, lo amanerado y lo declamatorio, y su incalificable insistencia en que las representaciones de la acción, el gesto y la expresión facial transmiten realmente lo que significan ostensiblemente” [“The same emphases and priorities that characterize his writings on theater inform his criticism of painting. Probably the most striking of these is his abhorrence of the conventional, the mannered, and the declamatory, and his unqualified insistence that representations of action, gesture, and facial expression actually convey what they ostensibly signify”] (FRIED, 1980, p.79).

otro, terminan por devenir lugares comunes de la nueva estética teatral¹⁹ dieciochesca: la del *spectateur caché* (espectador escondido) y el *poète disparu* (poeta desaparecido) (WORVILL, 2003, p.118).

Si Greuze y Poussin son ejemplos positivos, François Boucher (que no casualmente fue el pintor favorito de Madame de Pompadour, principal representante del momento rococó del arte francés del siglo XVIII) se ubica en el centro del “sistema del mal gusto” de Diderot (DUFLO, 2000) y es objeto de una crítica definitiva en el *Salon de 1765*, en tanto elabora composiciones que “generan a los ojos un escándalo insoportable”²⁰ (DIDEROT, 1875, v. X, p.257). Refiriéndose a «Angélique et Medore», la famosa pareja del *Orlando Furioso* que se convirtió, en la época, en una verdadera obsesión para los pintores, Diderot advierte: “Ese hombre no toma el pincel sino para mostrarme senos (*tetons*) y nalgas (*fesses*). Me alegro de verlos, pero no quiero que se me muestren”²¹ (DIDEROT, 1875, v. X, p.260.). En el *Salon de 1767*, Diderot comenta con una lógica similar la *Chaste Suzanne* de Lagrenée, una de las tantas telas que, desde el Renacimiento, representa la escena, narrada en el *Libro de Daniel*, de la joven Susana espía y acosada por dos ancianos mientras toma un baño. El episodio, como apunta Fried (1980), resulta particularmente problemático porque, al formar el voyeurismo parte de su temática central, implica el riesgo de equiparar al espectador que observa con los ancianos lascivos, cuya actitud debería resultar inequívocamente despreciable para quien le atribuye al arte una función moralizante. En este sentido, Diderot destaca la resolución compositiva de este episodio por parte de “un pintor italiano”: en su tela, el artista opta por situar a los viejos por detrás y a la derecha de Susana, quien, en primer plano, coloca su vestimenta para cubrirse de la observación indeseada y queda, así, expuesta “completamente desnuda ante los ojos del espectador del cuadro”, aunque de manera tan natural que no se percibe ni la intención del artista ni la indecencia de la figura²²:

Una escena representada en la tela o en planchas no supone testigos. Una mujer desnuda no es indecente; una mujer arremangada sí lo es. Suponga usted a la Venus de Médici delante suyo y dígame si su desnudez le ofendería. Pero calce los pies de la Venus con dos zapatillas bordadas; póngale medias blancas bien tirantes sostenidas por encima de la cabeza con ligas de color rosa; póngale en la cabeza una pequeña cofia, y sentirá inequívocamente la diferencia entre lo decente y lo indecente. Es la diferencia entre una mujer a la que se ve y una mujer que se muestra²³ (DIDEROT, 1875, v. XI, p.54).

¹⁹ «*Deux figures qui, passant d'un écrivain à l'autre, finissent par devenir les lieux communs de la nouvelle esthétique théâtrale.*»

²⁰ «*Toutes ces compositions fon aux yeux un tapage insupportable.*»

²¹ «*Cet homme ne prend le pinceau que pour me montrer des tétons et des fesses. Je suis bien aise d'en voir; mais je ne puis souffrir qu'on me les montre.*»

²² La crítica recuperó otra previa, del *Salon de 1765*, en torno a la *Chaste Suzanne* de Carle Van Loo (DIDEROT, 1875).

²³ «*Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins. Une femme nue n'est point indécente; c'est une femme troussée qui l'est. Supposez devant vous la Venus de Médicis, et dites-moi si sa nudité vous*

En una reflexión general sobre la representación del mismo episodio bíblico en los tardíos *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie* de 1777, el *philosophe* recusa las opiniones del pintor Gerard de Lairesse, quien sostenía que al artista le estaba permitido hacer participar al espectador de la escena representada en el cuadro, y propone contrarrestar ese pensamiento con una regla general exactamente opuesta. Incorporar al espectador en la tela es, para Diderot,

[...] de tan mal gusto como la representación de un actor que se dirigiera al público (*parterre*). La tela encierra todo el espacio y no hay nadie más allá. Mientras Susana se expone desnuda a mis miradas, oponiendo a las miradas de los ancianos todos los velos que la envuelven, Susana es casta y el pintor también; ni una ni el otro me sabían allí.²⁴ (DIDEROT, 1875, v. XII, p.101).

Los pasajes citados tornan patentes los vínculos que ya hemos sugerido entre la teoría dramática y la teoría pictórica del *philosophe* y se organizan en torno a la sutil oposición entre “ver” y “mostrar”. Según sostiene Jean-Christophe Abramovici (2007) en un ineludible artículo, la insistente diatriba diderotiana contra la exhibición ostentosa de los cuerpos desnudos se debe a que, para el autor de los *Salones*, el erotismo es potente y efectivo en tanto mantenga al espectador en la posición del *voyeur* clandestino, no descubierto: el deseo de devenir invisible, de ver sin ser visto, de desnudar de acuerdo a los propios deseos sin que esos deseos sean, a su vez, desnudados (procedimiento típico de la novela libertina, género en que el propio Diderot, como hemos visto, había incursionado tempranamente), se desmorona cuando el pintor, exponiendo los cuerpos desnudos en una mostración circense, instituye al espectador como “*voyeur malgré lui*”: “Desenmascarado [...] el espectador no puede sino volver la indecencia del cuadro en contra de él, exhibiendo su exhibición. La grosería permite en esos casos admitir la excitación al mismo tiempo que la reprueba.”²⁵ (ABRAMOVICI, 2007, p.160).

No obstante, quisiéramos sugerir aquí que el hecho de que la representación de los cuerpos desnudos sea “sin duda el principal vector de la emoción estética de Diderot”²⁶ (ABRAMOVICI, 2007, p.155) tiene que ver no solamente con el grado de erotismo implicado en la recepción (para cualquier observador, según lee Abramovici al *philosophe*,

offensera. Mais chaussez les pieds de cette Vénus de deux petites mules brodées attachez sur son genou, avec des jarretières couleur de rose, un bas blanc bien tiré; ajustez sur sa tête un bout de cornette; et vous sentirez fortement la différence du décent et de l'indécent; c'est la différence d'une femme qu'on voit et d'une femme qui se montre.

²⁴ «Lairesse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien; et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi; ni l'un ni l'autre ne me savaient là».

²⁵ «Demasqué, institué comme voyeur malgré lui, le spectateur ne peut que retourner contre elle l'indécence du tableau, qu'exhiber son exhibition. La grossièreté permet de dire en ces cas l'excitation en même temps qu'elle la réproouve».

²⁶ «La représentation du corps un est sans doute le principal vecteur de l'émotion esthétique de Diderot».

resultaría más erótico un cuerpo cuanto menos consciente sea éste de su mostración, cuanto más prohibida se auto-perciba la propia mirada) ni con el resguardo moral del espectador-*voyeur* (que se sentiría desnudado, *qua voyeur*, por un exhibicionismo consciente) sino con la mayor relevancia política que implica enfrentar al público a una escena que, a diferencia de lo que ocurre frecuentemente en una vida cotidiana devenida espectáculo, no está allí arquitectónicamente concebida para ser vista o, al menos, que no se percibe como tal.

Política

Como hemos podido ver, los lienzos en los cuales la acción representada se exhibe como genuina y autónoma, independiente del observador, funcionan como paradigma para la configuración de un nuevo teatro que, al reemplazar los “*coups de théâtre*” por “*tableaux dans la scène*”, evite la alienación del espectador frente a la obra. Así, los escritos teóricos y críticos de Diderot sobre la pintura y sobre el drama pretenden reemplazar una relación entre objeto y espectador que hasta entonces se caracterizaba por la “dislocación y el extrañamiento”, por otra en la que la recepción se defina por la “absorción, la simpatía, la trascendencia de sí”²⁷ (FRIED, 1980, p.104): de lo que se trata, en definitiva, es de desteatralizar esa recepción, para lo cual es necesario, primero, desteatralizar la propia representación. Porque, como dice en “*De la manière*”: “Todo personaje que parece decirle a uno: ‘Mira qué bien lloro, mira qué bien me enfado, qué bien suplico’ es falso y amanerado”²⁸ (DIDEROT, 1875, v. XI, p.372).

La impostura, como se ha vuelto evidente para Diderot luego de los *Discursos* de Rousseau y, especialmente, de la discusión en torno al artículo “Ginebra” de la *Encyclopédie* y la *Lettre a D’Alembert* (FRANTZ, 2013), no se limita al ámbito artístico sino que permea todas las esferas de la vida social. En efecto, la crítica diderotiana apunta no solo contra la estética manierista y la corrupción en el mundo del arte sino, fundamentalmente, contra la decadencia de unas costumbres, que, ellas también, se muestran gobernadas por la teatralidad y su corolario, la inautenticidad (RUSSO, 2007, p.107). Desde sus primeros salones, Diderot pone de manifiesto esta relación utilizando como ejemplo, nuevamente, las composiciones de Boucher:

Su elegancia, su afectación, su galantería *romanesque*, su coquetería, su gusto, su facilidad, su variedad, su brillo, sus encarnaciones maquilladas, su depravación deben cautivar a los *petits-mâtres*, las *petites femmes*, los jóvenes, las *gens du monde*, la multitud de quienes son extranjeros al verdadero gusto, a la verdad, a las ideas

²⁷ “*In Diderot’s writings on painting and drama the object-beholder relationship as such, the very condition of spectatordom, stands indicted as theatrical, a medium of dislocation and estrangement rather than of absorption, sympathy, self-transcendence*”.

²⁸ “*Tout personnage qui semble vous dire « Voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien », est faux et maniéré*”.

justas, a la severidad del arte; ¿cómo resistirían ellos a lo sobresaliente, el libertinaje, el brillo, las borlas, los senos, las nalgas, al epigrama de Boucher?²⁹ (DIDEROT, 1875, v. X, p.113).

El éxito de la obra de Boucher es síntoma de la existencia de una sociedad (que, conscientes del anacronismo, podríamos denominar “sociedad del espectáculo”) en la que lo ornamental, lo accesorio y lo fastuoso se posicionan como patrones de medida del gusto más importantes que la emotividad y la sinceridad de las obras. El diagnóstico se torna más específico en una reflexión que cierra el más importante de sus salones: “La *manière* es para las bellas artes lo que la hipocresía es para las costumbres. Boucher es el hipócrita más grande que conozco; no hay una sola de sus figuras a la que no se le podría decir: ‘tú pretendes ser verdadera, pero no lo eres’” (DIDEROT, 1875, v. XII, p.121).

La artificiosidad de las bellas artes se concibe entonces como reflejo de la de las costumbres, de cuya influencia ni siquiera el intelectual puede escapar con éxito. Así, por ejemplo, en el *Essai sur les règnes de Claude et de Neron*, en 1782, uno de cuyos objetivos centrales es dignificar, de manera autoapologética, la figura y la palabra del *philosophe* para la posteridad (GATEFIN, 2007), Diderot se lamenta de la desaparición de un tipo de pensador (como Séneca o Demetrio) cuya despreocupación por lo material y lo aparenial sólo puede encontrarse en la antigüedad.

Ellos eran afamados y andaban casi desnudos, sin preocuparse, sin discontinuar sus trabajos. Si sus semejantes [de hoy] son diferentes es porque es más difícil todavía resistir a la educación doméstica y a la influencia de las costumbres generales que a la miseria: son dos moldes que alteran la forma original del carácter. ¿Quién osaría hoy enfrentar el ridículo y el menosprecio? Diógenes, entre nosotros, viviría bajo un techo y no en un tonel.³⁰ (DIDEROT, 1875, v. III, p.27).

La disquisición no es meramente teórica ni arqueológica. Por el contrario, en el momento de desplegar estas reflexiones, Diderot ya ha vivido en carne propia la dificultad de llevar a su presente el *ethos* del filósofo desinteresado por los bienes terrenales. Diez años antes, luego de una renovación involuntaria de su mobiliario y vestimenta gracias a (o acaso cabría decir: por culpa de) un regalo de la *salonnière* Mme. Geoffrin, el autor de *Jacques le fataliste* se lamentaba de que, con su flamante bata, su apariencia ya no coincidía con su esencia:

²⁹ «Son *élégance*, sa *mignardise*, sa *galanterie romanesque*, sa *coquetterie*, son *goût*, sa *facilité*, sa *variété*, son *éclat*, ses *carnations fardées*, sa *débauche*, doivent captiver les *petits-mâtres*, les *petites femmes*, les *jeunes gens*, les *gens du monde*, la *foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût*, à la *vérité*, aux *idées justes*, à la *sévérité de l'art*. Comment résisteraient-ils au *saillant*, aux *pompons*, aux *nudités*, au *libertinage*, à l'*épigramme de Boucher*?».

³⁰ «Ils étaient affamés et presque nus, sans se plaindre, sans discontinuer leurs travaux. Si leurs semblables sont rares, c'est qu'il est plus difficile encore de résister à l'éducation domestique et à l'influence des mœurs générales qu'à la misère : ce sont deux moules qui altèrent la force originelle du caractère. Qui est-ce qui oserait aujourd'hui braver le ridicule et le mépris ? Diogène, parmi nous, habiterait sous un toit, mais non dans un tonneau».

¿Por qué no haberla guardado [la vieja bata]? Estaba hecha para mí; yo estaba hecho para ella. Moldeaba todos los pliegues de mi cuerpo sin molestarlo; yo estaba pintoresco y hermoso. La otra, rígida, afectada, me convierte en maniquí. No había ninguna necesidad a la cual [la vieja bata, N. del T] no prestara su complacencia [...]. Si un libro estaba cubierto de polvo, uno de sus faldones se ofrecía para limpiarlo. Si la tinta espesada se rehusaba a fluir de mi pluma, ella ofrecía el flanco. Se veían en largos trazos negros los frecuentes servicios que me había prestado. Esos largos trazos anunciaban al literato, al escritor, al hombre que trabaja. Ahora, tengo el aire de un rico holgazán [*riche fainéant*]; no se sabe quién soy.³¹ (DIDEROT, 1875, v. IV, p.6).

En el reemplazo de la vieja bata y su incuestionable valor de uso (la bata como trapo, la bata como papel secante) por otra que no hace más que encorsetarlo y mostrarlo como lo que no es, obligándolo a tomar distancia crítica y refugiarse en la escritura como modo de reafirmarse *qua philosophe* (“literato, escritor, hombre que trabaja”), Diderot condensa una crítica a lo que Jay Caplan llamó, en un extraordinario libro, “cultura post-absolutista” (CAPLAN, 1999): aquella que, incómoda sucesora de la Regencia rococó de Felipe de Orleans y ya lo suficientemente distante del *siècle de Louis XIV*, abjura de lujos innecesarios y de la impostura que gobierna, según un diagnóstico por entonces diseminado, todas las relaciones humanas³².

Hacia mediados del siglo XVIII, el campo artístico, alejado de la belleza natural y hurgando dentro de sí mismo para encontrar modelos, exagera el carácter falso y teatralizado de sus representaciones al heredar y reproducir formas que ya no logran conmover a los hombres de su época. El rococó, manifestación artística del *ethos* cortesano, “momento femenino del barroco”³³ (SAISSELIN, 1992, p.19), se convierte en el blanco privilegiado de las críticas de los *philosophes* en general y de Diderot en particular porque, además de ser un problema estético es un problema político: *manieré* es la pintura, *manieré* es la literatura, *manieré* es el teatro, pero *manieré* es, sobre todo, un mundo que no logra acortar la brecha entre esencias y apariencias propia de las sociedades cortesanas.

Colocar a la fuerza al espectador en la posición del *voyeur*, obligándolo a ver por primera vez lo que no está diseñado para ser visto es, en este contexto, una de las formas más efectivas que Diderot encuentra para devolverles al drama y a la pintura su potencia estética y, por su intermedio, para poner en crisis los ya conmovidos cimientos (hipócritas, exhibicionistas) sobre los que se edifica una sociedad moribunda, aún barroca, en la que

³¹ «*Pourquoi ne l'avoir pas gardée ? Elle était faite à moi ; j'étais fait à elle. Elle moulait tous les plis de mon corps sans le gêner ; j'étais pittoresque et beau. L'autre, raide, empesée, me mannequine. Il n'y avait aucun besoin auquel sa complaisance ne se prêtât ; car l'indigence est presque toujours officieuse. Un livre était-il couvert de poussière, un de ses pans s'offrait à l'essuyer. L'encre épaisse refusait-elle de couler de ma plume, elle présentait le flanc. On y voyait tracés en longues raies noires les fréquents services qu'elle m'avait rendus. Ces longues raies annonçaient le littérateur, l'écrivain, l'homme qui travaille. À présent, j'ai l'air d'un riche fainéant ; on ne sait qui je suis.*»

³² Fuera del ámbito francés, la crítica a la cultura del barroco se observa en autores como Mandeville, Hume, Adam Smith (SAISSELIN, 1992).

³³ “*The Rococo is thus the feminine moment of the Baroque*”.

el propio mundo se concibe como un teatro (MARAVALL, 1975). Teatro cuyo telón, como nosotros bien sabemos, está destinado a caer repentinamente unos cuarenta años más tarde no para dar lugar a una vida transparente, como soñaron Robespierre y Saint-Just (VIDAL-NAQUET, 1992), sino a otro teatro: el nuestro.

OLSZEVICKI, N. M. The beholder as a *voyeur*: political implications of Diderot's thought on arts. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.151-166, jan./jun. 2016.

- **ABSTRACT:** *In this article we propose a link between the dramatic and pictorial theories and the social and political criticism of Denis Diderot. In the historical moment of the decline of both tragedy and neoclassical conventions, the philosophe tries to recover the moving capacity of theater. In order to achieve this objective, he suggests, among other things, that the plays should be written and acted as if the beholder didn't exist, placing him in the position of a voyeur that has access to glimpse, from a hidden place, what is not meant to be seen. The same requirement is repeated in his reflections on painting, outlined in the Salons that he writes for the Correspondence Littéraire from 1759. In an extensive reading of the author's works, we demonstrate that the strategy defended by him has a relevance that transcends its poetical and pictorial implications: it arises, in fact, from a political inconvenience and aims to denounce the hypocrisy and falsehood surviving in in eighteenth-century French culture as remnants of courtly and aristocratic society.*
- **KEYWORDS:** *Diderot. Salons. Bourgeois tragedy. Spectacle. Politics.*

Referencias

ABRAMOVICI, J. C. Voir le nu dans les premiers Salons. **Diderot Studies**, Paris, v.30, p.155-164, 2007.

BAJTIN, M. **Teoría y estética de la novela**. Madrid: Taurus, 1999.

BELAVAL, Y. **L'esthétique sans paradoxe de Diderot**. Paris: Gallimard, 1991.

CAPLAN, J. **In the King's Wake**: post-absolutist culture in France. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

CHARTIER, R. **Inscrire et effacer**: culture écrite et littérature: XI-XVIII siècle. Paris: Gallimard, 2005.

DARNTON, R. Reading, writing, and publishing in eighteenth century France: a case study in the sociology of literature. **Daedalus**, Cambridge, v.100, n.1, p.214-256, 1973.

_____. **The forbidden best-sellers of pre-revolutionary France**. New York: W. W Norton, 1995.

- DIDEROT, D. **Œuvres complètes**. Ed. Assézat-Tourneaux. Paris: Garnier Frères, 1875.
- DUFLO, C. Le système du dégoût: Diderot critique de Boucher. **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, Boulogne Billancourt, n.29, p.85-101, 2000.
- FABRE, J. Les deux frères ennemis: Diderot et Jean Jacques. **Diderot Studies**, Paris, v.3, p.155-213, 1961.
- FISCHER-LICHTE, E. **History of European drama and theatre**. London: Routledge, 2002.
- FOUCAULT, M. **Las palabras y las cosas**. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- FRANTZ, P. **L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle**. Paris: PUF, 1998.
- _____. Le théâtre déstabilisé: Diderot et la critique de Rousseau. **Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie**, Boulogne Billancourt, n.48, p.37-46, 2013.
- FRIED, M. **Absorption and theatricality: painting and beholder in the age of Diderot**. Berkeley: University of California Press, 1980.
- FUMAROLI, M. **La querelle des anciens et des modernes**. Paris: Folio Classique, 2001.
- GATEFIN, E. **Diderot, Sénèque et Jean Jacques: un dialogue a trois voix**. Amsterdam: Rapin, 2007.
- HAZARD, P. **La crisis de la conciencia europea: 1680-1715**. Madrid: Alianza, 1988.
- LEWINTER, R. L'exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot. **Diderot Studies**, Paris, v.8, p.119-170, 1966.
- MARAVALL, A. **La cultura del barroco**. Madrid: Ariel, 1975.
- MAY, G. **Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle: étude sur les rapports du roman et de la critique: 1715-1761**. New Haven: Yale University Press, 1963.
- NIKLAUS, R. La portée des théories dramatiques de Diderot et de ses réalisations théâtrales. **Romanic Review**, New York, n.54, p.6-19, 1963.
- OLSZEVIICKI, N. El materialismo vitalista de Diderot y el origen de la novela moderna. **F 452: revista de teoría de la literatura y literaturas comparadas**, Barcelona, n.17, p.206-222. 2017.
- RUIZ CANO, M. Le théâtre diderotien: pour une esthétique a fonction sociale. **Anales de Filología Francesa**, Murcia, n.21, p.351-364, 2013.
- RUSSO, E. **Styles of enlightenment: taste, politics and authorship in eighteenth-century France**. Baltimore: J. Hopkins, 2007.

- SAISSELIN, R. **The enlightenment against the baroque**: economics and aesthetics in the eighteenth century. Berkeley: University of California Press, 1992.
- SCHEIN, S. Introduction. In: SOPHOCLE. **Philoctete**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p.1-58.
- SENNETT, R. **El declive del hombre público**. Barcelona: Anagrama, 2011.
- STEINER, G. **La muerte de la tragedia**. Buenos Aires: FCE, 2012.
- SZONDI, P. **La teoría del drama burgués en el siglo XVIII**. Buenos Aires: Prometeo, 2016.
- VIDAL-NAQUET, P. **La democracia griega, una nueva visión**. Madrid: Akal, 1992.
- WALLACE, D. Bourgeois tragedy or sentimental melodrama? the significance of George Lillo's *The London Merchant*. **Eighteenth-Century Studies**, Baltimore, v.25, n.2, p.123-143, 1992.
- WATT, I. **The rise of the novel**: studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley: University of California Press, 1957.
- WORVILL, R. Le monde du spectacle et le spectacle du monde: la nouvelle esthétique dramatique au XVIII e siècle. **Travaux Choisis De La Societe Canadienne D'etude Du Dix-Huitieme Siecle**, Montréal, v.22, p.117-134, 2003.
- _____. **Seeing speech**: illusion and the transformation of dramatic writing in Diderot and Lessing. Oxford: Voltaire Foundation, 2005.
- _____. From prose peinture to dramatic tableau: Diderot, Fénelon and the emergence of the pictorial aesthetic in France. **Studies in Eighteenth Century Culture**, Baltimore, v.39, p.145-164, 2010.

MYTHOLOGIZATION OF THE CONCEPT OF FEMININITY IN THE RUSSIAN PHILOSOPHY AND CULTURE OF THE SILVER AGE

Svetlana Georgievna GUTOVA^{1*}

- **ABSTRACT:** This paper deals with different aspects of the mythological concept of femininity in the Russian philosophy and culture in the end of XIX and XX centuries. Special attention is paid to clarification of the culture-forming significance of mythological, ideal femininity in Russian culture. The author considers the peculiarities of femininity nature expression in the Russian culture and philosophy of the Silver age. The analysis revealed that Russian thinkers managed to unite, in the concept of femininity, the philosophical, religious and esthetic notions concerning the female principle as an ideal image that requires adoration and has the ability to inspire creation. The paper describes the basic mechanisms of myth, the process of creation and realization of a mythological image of femininity in the culture of the Silver age. It was established that romantic interpretation of myth played a pivotal role for the representatives of Russian culture of the early XX century. It is noted that mythologization of the concept of femininity allowed Russian thinkers to combine vivid particular content and the sublime elitism of an absolutely abstract form. It is shown that the representatives of Russian philosophy and culture used the syncretic image of “the Eternal Femininity” as a cornerstone of myth formation, simultaneously establishing its new conceptual limits and defining it as an ideal of the epoch. The specific feature of the Russian cultural tradition is developing the phenomenon of femininity in the process of creation through correlation of masculine and feminine principles based on the ideal androgynous nature. It is concluded that the development of the concept of femininity depends on the process of formation of new cultural values.
- **KEYWORDS:** Myth. The concept of femininity. Eternal feminine. Myth creation. The Silver Age of Russian culture.

Introduction

Revelation of fundamental national cultural concepts is considered as one of the main problems in understanding the national world-view. The concept of femininity

^{*} Nizhnevartovsk State University – The Department of Economics and Management – Nizhnevartovsk – Russian Federation – svetguts.07@mail.ru

Artigo recebido em 05/04/2016 e aprovado em 22/07/2016.

is supposed to be the key one in understanding of Russian culture. The formation and mythologization of this concept comes along with cultural evolution. Femininity is a universal cultural concept; it includes some most important characteristics that are intrinsic to both culture and society. It is obvious for the contemporary scientists that the phenomenon of femininity has a historical character, because it periodically comes through the process of transformation. This point of it is especially interesting to modern science. The culture at the bound of the XIX–XX centuries can be understood as flourishing of different texts where mythogenic concepts play significant roles. Myth-creation became one of the criteria in characterizing of the transition stages of culture, in particular – The Silver Age¹, when cultural constructions began with myth-creation. Specifically, this age gave birth to a new, idealized femininity. However, myth brings back some archaic representations of femininity that are inner to the Russian nation's mentality and come out of traditional pagan believes. Their actualization depends on a crisis of Christianity. In the culture of the Silver Age, there is a tendency to take the mythological concept of femininity on the basis of its idealization. The state of spiritual crisis, being inherent to the transition stage at the turn of the century, has a direct impact on the cultural system as a whole. In philosophy, arts and religion, there is a common orientation to construct the reality with relation to a mythological perspective of perception.

One of the main reasons for the turn of Russian philosophy and culture to myth-creation was disappointment with positivism and its pretension to explain all the world's proceedings in terms of empiricism and rationalism. For that reason, the dominance of rational explanation inevitably transforms into irrational understanding; an irrational, sensual and religious vision of the world and man was activated in that time. The borderlines between philosophy, arts and religion were erased by the idea of overcoming a critical situation; it helped to generate a holistic and syncretic kind of philosophical, artistic and religious consciousness.

The intention to express the integrity of culture, to overcome its ruptures and disintegration was reflected in an attempt to create a specific spiritual synthesis of different cultural branches and assumed a mythological form. One of the founders of the femininity mythologem, A. Bely (1994, p.154), characterized the beginning of this process very clearly: “The word gave birth to an eidetic symbol – metaphor; metaphor seemed to be really existing; the word gave birth to a myth; the myth caused religion; religion bore philosophy; and philosophy bore the term”. Thus, overcoming of critical world-view became one of the main functions of myth in the critical period.

¹ “Silver Age” is a term to describe the Russian culture in the late XIX – early XX centuries; it was determined as spiritual and artistic Renaissance. Russian culture of that time experienced a kind of rising that entailed great achievements in philosophy, arts and sciences. This term usually denotes all the trends of spiritual culture in the beginning of XX century. Philosophers, artists and scientists of that time worked on the problems of cultural preservation on the basis of humanistic values.

Research Methods

It is very important to understand and evaluate this problematic from the point of view of philosophical and cultural traditions. To analyze the concept of femininity in Russian philosophy and culture, complex methods of historical and philosophical reconstruction and contextual analysis are used. This study involves genetic and diachronic methods that allow examining the femininity mythologem as a cultural phenomena within a particular historical period. This allowed us to reveal the meaning of the concept of femininity in its evolution.

In this research the author applied methods and approaches that helped to explore the femininity mythologem in the Russian philosophy of the Silver Age with regard to actual historical environment. And philosophical and cultural analysis made it possible to examine the very mechanism of the formation of femininity concept as a specific mythologized reality of symbolical nature.

Since myth embraces human existence entirely and universally, the analysis of special approaches developed by different scientific schools and trends in myth research implies some special and complex elaboration. It seems that even a simple enumeration of significant characteristics concerning the meaning of this subject would become too extensive and misleading.

The applied gender approach allowed us to consider the concept of femininity in the Silver Age with an accent on its ontological aspects. Femininity as a socio-cultural construct has specific features that are traditional both for gender analysis and for institutional forms of representation of women behavior, and their psychological qualities in a certain time interval. The concept of Femininity is a cultural symbolic phenomenon that is represented on some metaphysic level. In terms of gender analysis, the social aspect of femininity is reproduced in socio-cultural norms accepted by society.

Construction of the femininity myth-image

Myth as a special reality: from Romanticism to Symbolism

In Russian culture, the sources of mythologized image of femininity historically go back to the tradition represented by the symbols of Mother-Earth (*Mat' – Syra Zemlya*), the Blessed Virgin (*Bogoroditsa*) and Sophia. The concept of femininity combines the symbols of Eternal Femininity, Bogoroditsa, Mother-Earth in the ancient archetype of Mother that symbolizes a supporting, caring and guarding essence (HUBBS, 1988). The representatives of the Silver Age rested mainly on the symbol of Bogoroditsa. They emphasized her ideality, spirituality and the mystical mode of existence, in which everything earthly and even maternal is represented in symbols and has no “real content”. This is only a reference to something feminine, but it rather has not actual sexual belonging itself (although it bears idealized features of maternity).

According to M. Eliade (2005, p.7), the existence of myth is constant: “The mythological thinking can leave behind its previous forms; it can adapt itself to the new cultural norms. But it can’t become finally exhausted”. In the Silver Age culture, myth is adapted to life changes, reserving the ideas accumulated in ages and modifying them under new conditions.

To describe the myth – it means to tell about something which occurred an origine. “Described” once, i.e., been opened, myth becomes apodictic truth, in its absolute truth is. “There is so, because it is said so”, Eskimos assert, in order to argue the truthfulness of its sacred history and its religious traditions. Myth proclaims appearance some of new space “situation”, or some primary event. Thus, this always story about some “creation”: on how any thing took place, i.e., it began to exist. This is why myth akin to ontology: it narrates only about the real, about that which actually occurred, which entirely appeared. (ELIADE, 1994, p.64).

The mythological concept of femininity is constructed in the course of searching new values and overcoming a myth-creation crisis. Philosophical and artistic myth-texts create the mythologem of Femininity, which demands adoration; it is a cult personified in the symbols of Eternal Femininity, Belle Dame, Radiant Lover, Eternal Mistress and so on.

We can explain the Silver Age’s return to mythological thinking with an unsatisfied need in holistic world outlook, and a reaction to the crisis of classic rationalism. Moreover, the change of universal ideas and the growing interest to myth are specific features of any transition stage, in which the principle of “eternal returning” become active. In this regard, we see the restoration of interest to ancient philosophy (in particular – to Plato and Neo-Platonism), to German romanticists and idealists, and to F. Nietzsche. It is well known that myth used to be of a great significance in the ancient and European romantic traditions.

The romantic interpretation of myth is also of great importance for this study, because the thinkers of the Silver Age returned to the ideas of romanticists, and duplicated or modified them. This approach is represented in the works of F. Schlegel (1980), J. W. Goethe (1960), F. Schiller (GOETHE; SCHILLER, 1988) and F. Schelling (1966).

Romantics for the first time turns to the myth creation, gave the prime examples of it both in their creation and in the life. F. Schlegel (1980) in “The Speeches on the Mythology” proposes, that the mythology is not so much a result of sensual understanding and symbolization of nature, but of spiritual ones. Myth is the focus of infinite transformations and transformations of means (SCHLEGEL, 1980). F. Schelling (1966) in “The Philosophy of Art” speaks, that the myth is not a fantasy, but the form of the Absolute’ manifestation. He takes myth as means, character, and a special artefact. He considers myth as the substantive unity of the formal, material, moving and final reasons, i.e., he approaches the definition of myth as the form of existence. Symbol to romanticists becomes the structural element of mythology. Symbol, according to Schelling, is the means, not translated into the languages of other sign systems, the

symbols of myths exist as “descriptive expression of senses, ideas”, it distinguished by integrity and semantic inexhaustibility (SCHELLING, 1966). The means of myths are the symbols of the beginnings of existences, which have transcendent nature. This approach to the symbolism anticipated the theories of the symbol XX of century in many aspects.

In the romantic view, myth obtains sufficiently wide interpretation and relation to the field of everything expressive and figurative. Not only artworks, but human life itself are treated as a personified myth, mythical existence; and myth itself is treated as actuality or reality. Such romantics as Schlegel and Schelling were the first to tell about myth-creation and they gave a prominent example of it in their creative work and life. They supposed that the images of myth are the symbols of existence beginnings, which are transcendent. The poets and thinkers of the Silver Age proved to be very receptive to the romanticists’ philosophy in their trying to refuge from tragic reality in a fantastic world of their own myth-creation.

Facing the world chaos, a romantic person creates and reproduces himself and his myths as a new reality. Myth combines the visible and invisible, the material and spiritual, the real and ideal. It assumes re-creation of reality in the spirit of a mystic symbolism, where poetry and myth are represented as hypostases of united and entire being; and these hypostases pass into each other in their interaction.

The femininity mythologem obtains some specific sense in the poetry of Russian symbolists: V. Bryusov (1988), A. Bely (1994), A. Blok (1991), V. Ivanov (2000). The cultural and philosophical syncretism of their creativity appeared as an intention to synthesize the transcendent and the real, and to interpret any – even the most ordinary – phenomena as something irrational. Thus, the synthesis of “the earthly” and “the heavenly” created a mythologem, in which the features of a real (and also re-created by the art) woman and the Blessed Virgin were converged (BELY, 1994).

The specific ambivalence of mysterious feelings was elaborated by R. Otto (1936) in his work “Das Heilige” (“The Idea of the Holy”). He proclaims:

The qualitative content of the numinous experience, to which the “mysterious” stands as form, is in one of its aspects the element of daunting “awefulness” and “majesty”, which has already been dealt with in detail; but it is clear that it has at the same time another aspect, in which it shows itself as something uniquely attractive and fascinating. (OTTO, 1936, p.31).

Russian culture makes its own vision of mythological field due to fact that the Russians are an integral nation both in ethnic and cultural aspects. So, we can also tell that myth itself has an integrative function in Russian culture. Here, myth transforms into some superimposition of senses and practices that are borrowed from different mythological, religious and philosophical traditions. The end of the XIX and the beginning of the XX centuries passed under the sign of Nietzscheanism; and the Nietzschean mythological system became the basis of many versions of myth in the Silver Age. According to its ideas, the Russian philosophers of that time chose a mythologized

and Dionysian way to develop the Russian culture. Symbolism played a great role in the reception of the Nietzschean culture model. Especially important were its main principles represented in the works of Vyacheslav Ivanov; due to this, the ideas of F. Nietzsche were adopted by many thinkers of the Silver Age and received some new “Russian content” (IVANOV, 2000).

Thus, this adherence to the symbolic attitude was characteristic for the majority of the Russian philosophers in the Silver Age, which determined their approach to the interpretation of myth images. Apparently, symbolic attitude made it possible to form new mythological images; it allowed understanding and reflecting the reality in a special way. With this attitude, a natural symbol is accepted as final reality in itself. Absolute interpretation of myth as a reality took shape in the phenomenological studies of A. Losev. The analysis of the Silver Age thinkers’ heritage in the context of his theory makes it possible to reconstruct the meanings of myth in that period more precisely.

According to A. Losev (1991, 1994, 2001), myth is an individual world-perception, an *Energeia* expression of a personality and an ability to receive an existence in its formation and manifestation. Myth integrates different aspects of a human being, it synthesizes the external and the internal, providing *Energeia* integrity – a human personality. Myth is “[...] a certain horizon of the world perception, which changes and creates significance (values, senses) of things and milieu” (LOSEV, 1991, p.74). Losev (1994, 2001) proposes to consider myth as a subjective picture of the world. It allows defining myth as a product of personal creation that produces a reality that can be taken as authentic.

Highlighting the irrational character of myth-creation, the Austrian researcher A. Hansen-Loewe supposed that the significant feature of religious myth-poetical symbolism is an absurd metaphor that is empty in terms of common sense. He tells that its interpretation is impossible, because the subject is transcendent and inaccessible. This is the basis of the metaphysical world-system of Neo-Platonism and Gnosticism. The mystical discourse contains a hint at some highest value, wisdom, “a real meaning” that cannot be expressed by rational language.

The femininity mythologem, in its symbolical interpretation, completely corresponds to this description, being a concept without any real content that is associated with pointlessness, illusiveness, mysteriousness and incomprehensibility (HANSEN-LOEWE, 2003). In his opinion, the aestheticism of Eternal Femininity in the Russian symbolist’s creativity is in its impossibility, variability, inaccessibility and the illusiveness of aim.

James Hollis (2004) interprets myth images in a similar way. He ascribed three primary meanings to myth: psycho-dynamic means; individual scenario; the ancestral system of values. His understanding of mythologem as a mythical idea or motive (they together create a myth) reflects the essence of the femininity mythologem represented in Russian philosophy and culture. In the course of time, the concept of femininity evolved into an independent structure in the art and philosophy; it was filled with vital energy and had a reverse action on its creators.

Mythologization of the concept of femininity in Russian culture

The construction of a myth-image is accompanied by the intellectual distance of its creator, which allows him to emancipate himself from the natural world and to create his own artificial world by using denaturalization and pan-aesthetization; this process increases his personality to the Demiurge status. In symbolic interpretation of the world in the Silver Age culture, the concept of femininity became an element that gave an opportunity for spiritual realization, the need to follow the ideal with overcoming of any contradictions and incompatibility to rough reality.

Empty forms deprived of their primary meanings are filled with new mythological semantics, turning into the myth's "denotation" or "ideal object". "Denotation" became the incentive for myth to come into life. R. Barthes (2000, p.35) nominates "denotation" as "a mythological concept": "A concept reflects not reality itself, but specific ideas about it, and the method of presence inherent to it is related with memory". The ideas comprised in a mythological concept are a kind of vague knowledge, which has been formed on the basis of weak associations. It allows us to understand the mechanism of myth-image formation. A concept helps to introduce new eventfulness in myth –by transforming from a sense into a form, an image loses its current meaning in order to be filled by the meanings, which are contained in the concept (BARTHES, 2000). R. Barthes uncovered a technology of myth "naturalization", having described the procedure of contextual filling at the expense of consequent substitution of real content for new idealized semantic. The emergence of the mythological concept of femininity, which got its ultimate embodiment in Russian culture as the "Eternal Femininity" symbol, was made in the same way.

The femininity mythologem was amongst the most attractive ones in the Silver Age. Femininity was constructed within the framework of the masculine mythological thinking and then it was raised to an ideal. Being a mythologem, it causes associations of the same kind, lingers in the mind, pretending to be a really existing image (PRESTO, 2002). The model of idealized and mythologized femininity substitutes the primary nominations of femininity in the real world facts ("denotation"), and is "naturalized" and, therefore, perceived as a real one. Myth doesn't hide its connotative meanings, but works to make them real, nearly authentic and material. "Something real" is turning into "something real" and becoming the life itself. Hence, there is substitution of the ideal and real worlds. The connotations of the Eternal Femininity replace customary ideas about femininity.

The unity of ideal and material... has for the myth as fundamental value as its negation for scientific ontology [...]. In order to correctly understand, with what the discussion deals, it cannot be proceeded from the difference between the subject as something ideal, and the object as something material so as more lately to place in the close and finally indissoluble connection, and on the contrary, it is first necessary to derive them from this unity. This unity is strictly primary, it assigns the bases of mythical objectivity and composes the source of any phenomenon. (HUEBNER, 1996, p.64).

The mechanism of naturalization and the interaction of “the ideal” and “the real” are realized through myth-creation of new epoch creators. Thus, we have to understand myth-creation as a specific kind of activity in a system emblematic space, the process of which is concentrated on deliberate creation of myth in arts and in reality, on construction of myth reality as a form of life perception. Myth-creation gives shape to the life itself. The creators of a new actuality transfer their ideas into reality, turning their life into creation. Life-creation, as a product of mythological consciousness, is expressed in passionate desire to embody the results of someone’s own conclusions, to create a new existence and a new human being.

In the mythological consciousness of the Silver Age, everyone imagined himself as a creator, who was ready to make his ideal world and then make it real. In that way, creativity became the dominant of the epoch, it left the realm of the unconscious and turned into myth-creation. The latter may be described as a process of integration of opposite substances (which are “the real” and “the ideal”) into a common whole.

Creative activity faced convergence of the main components of Russian culture: the art and religion were philosophy in potential; philosophy, in its turn, was embodied in artistic forms and became religious; religion acquire poetic forms. Consequently, it makes sense to analyze the mythological concept of femininity as some syncretic phenomenon and look at it through the prism of femininity myth, which was personified in philosophy, fiction and religion.

Myth, as a specific symbolic system, is the basis for the formation of individual mythological systems – and this is what the myth-creation expressed in the artistic texts of the world (as well as in the works of the Russian Silver Age) seems to be. The writers and theologians of this epoch actively participated in the creation of mythological systems, which represented the “parallel dimensions” in reality. Myth revealed itself in different individual texts where symbolization, bearing the metaphoric meaning of reality, served as a specific code of its objects. Myth actively invaded the life, forcing the reality to act according to the rules of the textual discursive formations. Both feminine images and real persons came through mythologization.

It seemed that Nietzsche (1990, p.75) was right, when he wrote:

The opposition of subjective and objective is generally inappropriate in the aesthetics, since the willing subject, which is individual who pursues his selfish purposes, can considered only as the enemy of an art, but not as its source. Since subject is an artist, he is already free from his individual will and would become a kind of medium, mean through which united true-existing subject celebrates his release in the illusion.

That is the mechanism of myth-creation in general. That is also the mechanism for creating the femininity mythologem in particular (semantically, “myth” + “to create” can be simply decoded as “producing myth in creative activity”). The resulting symbolic images become the basic form of mythic reality expression (GOLAN, 1991). Myth-creation, in its turn, manifests itself in myth-texts where its cardinal mythologems are

revealed in figurative, metaphoric images. Thus the fictional or philosophical text (after some decoding) supposes a vision and perception of the world through the mythological components of poetical world-comprehending.

However, there is a problem, which was faced by almost all makers and adepts of the Eternal Femininity. Since myth is essentially a kind of utopia, everything created by it finally proves to be utopian, unpractical. A myth can be very attractive, but when it is embodied, it inevitably comes into contrast with real life; and that is its tragedy. It is not surprising that people, who experienced the influence of myth themselves, speak against it afterwards. That also occurs with the mythologized femininity.

And again we can find some explanation to it in Nietzsche's ideas:

The fact is that the ecstasy of Dionysian state, with its destruction of usual limits and boundaries of existence, includes, until it lasts, the certain lethargic element, in which entire personally experienced in the past is immersed. Thus, between the ordinary life and Dionysian reality lies the abyss of oblivion. But as soon as that daily reality again comes out in the consciousness, it is perceived itself with the aversion; the ascetic, unwilling mood is the fruit of similar states. (NIETZSCHE, 1990, p.82).

The concept of femininity in the religious philosophy of the Silver Age. The image of Sophia as Eternal Femininity

In the works of Russian philosophers, the Eternal Femininity concept has religious and philosophical meaning. Its most sequential disclosure is accomplished through the image of Sophia, which unites the ideals of the divine and the human. The concept of femininity in Russian philosophy is often represented as a syncretic phenomenon, which originally contains several meanings and simultaneously exists in the mystical and metaphysical sense. The most convincing philosophical, religious and cultural interpretations of the concept of femininity were made in the philosophy of Christian unity. It was originally introduced in the works of V. Solovyov, S. Bulgakov and some others thinker of the Silver Age.

The concept of femininity in the Russian philosophy indicates the internal unity of the world and God. Femininity manifests itself as The World's Soul, the Blessed Virgin and as a concept of Sophia the Wisdom of God. According to Christian unity philosophers, Sophia was the main integral beginning and the most important condition of the unity of God and a human. In the comprehension of femininity in the Neoplatonic sense, it was of special importance, being the idea of embodiment, creation, the beginning of harmony and unity due to the relation of the divine and the created. Sophiological theory is based on the myth about Sophia's especial destination to serve as a mediator in the creation of world and her special role in the uniting of man with God.

The composite image of Sophia was a part of the general cultural synthesis. The femininity concept genesis is rooted in myth-creation, the prominent examples of

which are Neo-Platonism and early Christian thought. The Sophian femininity concept was filled by its own content and was developed in Gnostic tradition, Hermetism and later – in German mysticism and romanticism. In Russian religious philosophy, its interpretation is based on strong historical and cultural synthesis, which reconciles quite different treatments concerning the role of masculine and feminine in the world process. This concept took root and was extended in Russian culture precisely because of its aspiration to the entirety, unity, because it was possible to feel the Divine presence in man, as well as man's salvation due to overcoming the rupture between the spiritual and the material.

The descriptions of femininity in the elite culture were often based on the opinions of Russian thinkers of those times. The theory of the Eternal Femininity, which was developed in Russian sophiology, determined femininity to be something ideal. The metaphysics of femininity was originated in V. Solovyov's teaching about Sophia-Wisdom, Theo-Anthropos, Christian unity; it was developed to give answers to many topical philosophical issues of that epoch.

Vladimir Solovyov intended to restore the femininity mythologem in his teaching, and he turned to Goethe's heritage (the poem "God, Soul and World", which was based on F. Schelling's ideas). The concepts "World Soul" and "Eternal Femininity" was of European origin. They were orientated to romanticism in the portrayal of love, sublimation of sexual senses, its examination in the gender aspect. The theme of reunion of "the high" and "the low", "the sublime" and "the sensual erotic" was close to Solovyov. The perception of poets-symbolists inspired by Solovyov's ideas was subsequently was full of anticipation of tragedy. The myth created by them juxtaposed the eternal, symbolic, sacral and earthly, transient, and material. At the same time, the ambiguity of myth provided an opportunity to interpret it in terms of religion; hence, we see the turning to the image of Sophia (SOLOVYOV, 1990, 1994).

There is a syncretic confluence of the ancient concept of beauty and a number of Christian motives in Vladimir Solovyov's teaching. The feminine image of Saint Sophia is one of the steadiest patterns generated by ancient culture and then developed in J. Bohme's teaching, German romanticism, as well as in Orthodox theology and symbolists' poems (VAYL, 2000).

The essence of the concept of femininity, in its religious-philosophical aspect, reflects those supreme powers, which give a human being the possibility to live and create forever. The basis of such meaning of the mythologem was the cult of Christian Sophia honored in Byzantium and embodied in Russian iconography. Later, Sophia would carry out her main mission in the philosophy of unity, where she would become the essential person for the unity of the earthly and heavenly realms, which was contemplated by God.

In Russian religious philosophy, there is a direct relation between love as a metaphysical phenomenon and Sophia, since the Eternal Femininity is wisdom or – Sophia. V. Solovyov assumed that only "Eternal Wisdom" is capable of reconciling and reuniting the male as divine and the female as natural. He transferred the European romantic ideal of femininity into the Russian cultural tradition, thus creating an ideal concept of holistic man through his reunion with the Eternal Femininity and the World Soul. VI. Solovyev (1999) in his work "Russia and the

Universal Church” distinguishes Sophia as divine beginning and The Wisdom of God, from one side, and The Soul of the World as the supreme beginning of material peace, from another. The Soul of the World now is understood as the antipode of Wisdom, the source of evil and chaos, while Sophia is “[...] radiant and celestial essence, isolated from the dark of terrestrial material” (SOLOVYOV, 1999, p.147). While the Soul of the World is considered by Solovyev as “the mother of extra-divine chaos”, he does not identify it with chaos: philosopher sees the sense of world process in the fight of divine Word-Logos-Christ with the infernal beginning for the authority above the Soul of the World. This fight composes the authentic content of the world drama, in which the decisive role belongs to Theo-Anthropic unity.

W. Helleman (2010), one of the Solovyov’s thought researchers, accents that

The symbolist approach to be a mis-reading of Solovyov, for his approach shows clear participation in romanticism, particularly on the theme of love and androgyny, and in aesthetics. For Solovyov, romanticism also meant a rejection of personification. For romantics the lady, as object of love, is historical, or literal. Symbolists, on the other hand, appreciated symbols and (allegorical) personification. Even so, in practice, Solovyov accepted personification of Sophia, as an implementation of the theurgical task of incarnation of the divine in mortal, corporal reality. (HELLEMAN, 2010, p.212).

S. Bulgakov (1991, p.309) also indicates the co-existence of male and female essences in Divine Sophia: “The Sophian spirit of human is bisexual [...] it combines the male, solar substance of thought, or Logos, with the female substance of receptivity and creative perfection surrounded with beauty”. According to N. Berdyaev (1994, p.61), the concept of Sophia is related to the idea of religious creativity – “the creation of a new creature”. Nikolay Berdyaev emphasized that man can create only when he feels free. In the act of free creation, he aspires to the transcendent. However, the searching of a way out beyond the “world of immanence”, as many philosophers thought, belongs only to a male. Therefore, any creative act inevitably relates to male essence. Only a male can be a creator, like God (not Goddess) who created the Earth. Creation ceases to be a simple impulse, it already wants to be a new existence, which proceeds from “the chaos of freedom” as a result of disintegration of the previous ordered system. Thus, the creativity of the Silver Age culture was actualized not only in making something new; it began to form the life itself.

It is paradoxical that the construction of the femininity mythologem in the religious tradition was not related to the radical contrast of male and female essences. Examining the problem of sex (gender) in terms of religion, philosophers often linked it with the idea of immortality. In the spiritual tradition, the question of resurrection and overcoming of death was usually solved on the basis of achieving personal wholeness and restoring the unity of the male and female. Thus, Russian thinkers supposed that both males and females retained “the image and resemblance to God”; and man had remained to be an androgynous creature in his essence.

Results & discussion

In general, the Eternal Femininity proved to be that ideal, around which the new life style and the spirit of the age were formed. Femininity as one of the main personalized substances and world's energies comes into life of a man, nature, cosmos and god.

One of the main specific features of the Silver Age culture is the rise of interest in the problem of femininity. Taking the femininity as social and cultural construction (the complex of behavioral and psychological features, that are traditionally mean “something feminine”), that is filled by the cultural dominants of that period, we found that it becomes the most receptive to the conditions, events of epoch and it undergoes to changes itself. Especially because femininity for the Russian culture plays the special role: the “soul of Russia” is feminine itself. The characteristic features assigned to Russia are traditionally related to the femininity concept. Establishing semantic boundaries and points of crossing to “female” and “femininity” concepts, we demarcated them as sexual and gender, and also – as something natural and something cultural and symbolic.

1. Ideas about the Russian culture in the Western world: European civilization appeared as “male” standard, while “feminine” Russia – as something special”. The ideal of femininity has enormous value for understanding of some special features of Russian mentality. Separation into the active male principle, directed toward the creativity and the passive female principle as the receptive soul. In Russian culture of this period we can find the both motives, that are the keys to understanding of Russian mentality. These are the antinomy of male and female and, in contrast to it, the idea of their complementarity.
2. Eternal Femininity, created by V. I. Soloviov, was basic mythologema in the Silver Age culture, that designated itself in the thoughts and the art of that time, that was being personified into the reality. Overcoming a given antinomy high-low was trying in his lyrics Vladimir Solovyov (KLING, 2009). We note, that the sources of ideal (i. e. mythologized) femininity were not rooted only in Soloviov's mind, they are rooted in the ancient Russian tradition and are expressed in the symbols of Mother- Earth and Mother of God.
3. The main sources for Eternal Femininity myth were: Soul of The World as feminine aspect of God (F. W. J. Schelling), Eternal Femininity as transcendent power which may rise a man to the highest creativity (J. W. Goethe) and Sofia The Wisdom of God as traditional symbol of Orthodox Christianity.
4. Creation of ideal Femininity myth in the Silver Age culture: realization of this mythologema comes into conflict with reality itself. Myth, encountering life, according to the laws of the myth action is destroyed. Ideal can't fall outside the boundaries of the mythical system of a man thinking, where the femininity in the established tradition of myth-making came out as asexual, super-spiritual image. As a result, the model of Ideal Femininity becomes the empty form, metaphysical “nothing”.

5. The ideal, personified into the reality, is converted into its opposition: Men began to see woman in the aspect of Eternal Femininity, assigning to her such a qualities as: light ful, chaste, non-natural, reasonable, harmonious, imperious It is to note that some “traditional male qualities” were assigned to woman. But Eternal Femininity, which replaces by itself the components of natural (or real) femininity, in the mythological consciousness of epoch becomes the ideal, which begins to form the life of real women.
6. The content of the femininity concept in the context of Russian culture is revealed as the unity of the metaphysical, anthropological, aesthetical and socio-cultural aspects, which take their sources in the mythological and religious consciousness and obtaining conceptual and theoretical comprehension in the philosophy. The philosophical meaning of the femininity, in its turn, found vivid reflection in the Silver Age poetry, where the femininity imago of epoch became the personification of the search for truth in religion and the symbol of the spiritual renovation of Russia. Among the diverse artistic currents of symbolism it has become the main direction in which most fully expresses the intellectual and emotional spirit of the age. The ideas of Russian symbolism and its connection with the art presented in the work Michael Wachtel (1994). Its ambivalence became the special feature of the embodiment of the philosophical understanding of the femininity in the arts: from one side, woman is represented in the halo of spirituality, holiness, wisdom; from other side, she comes out as the personification of fate, passion, falling (with the aspiring to revival).

About myth and myth studies

From a numerous concept in the myth studies and myth creation we selected those, which to the larger degree correspond to the methodological base of that work. These are, first of all, the concepts, in which the myth is considered not as the fantastic form of thinking and knowledge, inherent in the archaic stage of culture, but as the phenomenon, which constantly presents in culture and human existence as a whole. They include (taking into account a number of differences) the concepts, developed by M. Eliade (2005) and A. F. Losev (1991), i.e. phenomenologically oriented models of myth understanding. In both cases the myth treats as the integral meaning of reality, which combines the sensual and rational aspects of its reflection. Thus, myth as a whole and its separate components are poly semantic in their essence. In this quality even the most archaic mythical image, subject, history can again obtain their urgency in the new cultural context. In this case “external” aspects of myth (form of expression, status and role in the cultural system, new interpretations) are connotated by “urgent” culture and “modern” society realia. However, the initial matrix of senses and symbolic demonstration is always referent to authentic ground. For this very reason “the myth today” (BARTHES, 1994) is not less fantastic than the mythology of the past.

Together with this a study rests on the concept “of the technology” of the myth creation in different spheres of the language functioning by R. Barthes (some terms characteristic for it were used in the previous fragment).

Conclusions

The concept of femininity of the Silver Age philosophy and culture was aimed at redefining the principles of life; it was a response to the changing gender picture of the world. Outlining the specific of Russian culture, it is necessary to note that its most important characteristics were focus on the sphere of the ideal, the tendency to go beyond the sensual world and to turn to searching for a spiritual foundation of human life. This uniqueness and constancy reflected in the works of Russian thinkers was apparently motivated by general dissatisfaction with the epoch. It is natural that in the most critical moments of historical development, a deep aspiration to search spirituality acquires exceptional importance.

The Silver Age became a special period in the Russian cultural history due to its aspiration towards mythological perception of the reality. The mythological vision most closely corresponded to the aesthetic sense of the epoch and to the metaphysical attitudes dominating in philosophy. Myth was capable to combine and reconcile two opposite sides of reality, to make mystery accessible and tangible for anyone who was involved into the artistic and intellectual creation of the cultural space.

The epoch was unique in terms of attitude to woman. It was manifested in the desire to change her status in the society; women gradually began to master some of the male roles, which did not happen before, within the framework of the patriarchal culture. The transition to new forms of social being changed men's attitude towards women; the society saw the start of the emancipation movement and appearance of its supporters. It was the time of an idealistic greatness of woman, which was unique in itself.

As shown above, the most important tool in forming the concept of femininity at the turn of the XIX century was myth-creation of contemporary thinkers and artists. In their opinion, the act of creative abilities realization could be performed only by males who created the new femininity. Femininity, in turn, was constructed during creation.

The mythologization of femininity was related with the specifics of world perception and with a necessity to construct an ideal image, which could reflect the most intensive feeling of the epoch, its cultural content or context. The mythologem was constructed as a certain cultural space with a new system of values and ideals, with a specific way of world perception. This cultural space created a new model of existence on the verge of transition from reality to the realm of symbols and myths.

Thus, the idea to make a new system of values in Russian culture found its embodiment in myth-creation. Myth, which traditionally combined incompatible things – earthly and heavenly, spiritual and material, proved to be the most flexible cultural form capable of reconciling diverse senses. This cultural form stimulated artistic activity and creation of new models of the world. Myth was constructed as a challenge

to the cultural crisis; it allowed the new femininity model to come into the reality and then gave birth to the need for its philosophical and artistic comprehension. Only myth-creation made it possible to go beyond the strictly rational limits and inspired a more liberate creativity. The tendency to irrational and existential interpretation of a human being is typical for the culture-makers of the Russian Silver Age; they believed that it gave a better opportunity for understanding of the human inner world.

Summing up, we can say that the mythological concept of femininity had a symbolic nature, which was a part of personal intuitional and imaginary perception of holistic world-vision. Myth was an attempt of integral comprehension of reality. Its constituent concepts filled that symbolic system with sense, which gave a feeling of reality to personal consciousness, and imbued it with “true life”. The concept of femininity can strengthen the semantic implication of the most important elements of world outlook, setting parameters for subjective perception, prompting anticipation of the whole epoch and understanding of the world in the frames of certain cultural myth-creation.

GUTOVA, S. G. Mitologização do conceito feminino na filosofia russa e cultura da idade da prata. **Revista de Letras**, São Paulo, v.56, n.1, p.167-183, jan./jun. 2016.

- **RESUMO:** O artigo lida com diferentes aspectos mitológicos do conceito de feminilidade na filosofia e cultura russa no final dos séculos XIX e XX. Uma especial atenção é dada à definição de cultura, formando significado mitológico, o ideal de feminilidade na cultura russa. As peculiaridades da feminilidade da natureza expressão na cultura russa e a filosofia da era de Prata são considerados no artigo. A análise revelou que os pensadores russos conseguiram unir as noções filosóficas, religiosas e estéticas sobre o princípio feminino como uma imagem ideal que exige adoração e tem capacidade para ter impacto sobre a criação da feminilidade do conceito. O artigo descreve os mecanismos básicos de mito, o processo de criação e a realização mitológica da imagem da feminilidade na cultura da era de Prata. Foi estabelecido que a interpretação romântica do mito desempenhou um papel fundamental para os representantes da cultura russa do início do século XX. Deve-se notar que o conceito de mitologização da feminilidade permitiu que os pesquisadores russos unissem o conteúdo específico e o elevado elitismo do absoluto, de forma abstrata. Demonstra-se que os representantes russos da filosofia e da cultura utilizaram a imagem sincrética de “a Eterna Feminilidade” como a pedra angular do mito de formação, estabelecendo de sua nova conceitual limites, ao mesmo tempo, definindo-a como um ideal da época. O traço específico da tradição cultural russa é o fenômeno do desenvolvimento da feminilidade no processo de criação através da correlação dos princípios masculinos e femininos, com base no ideal andrógino da natureza. Conclui-se que o conceito do desenvolvimento da feminilidade depende do processo de formação de novos valores culturais.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mito. Conceito de feminilidade. Eternidade. Feminilidade. Sophia. “Idade da prata” da cultura russa.

References

- BARTHES, R. The myth is today. In: _____. **Selected works: semiotics: poetics.** Moscow: Progress, 1994, p.72-130.
- _____. **Mythologies.** Moscow: Publisher Sabashnikov, 2000.
- BELY, A. **Symbolism as a world view.** Moscow: Respublica, 1994.
- BERDYAEV, N. A. **The philosophy of a free spirit.** Moscow: Republic, 1994.
- BLOK, A. The knight and the monk. In: THE BOOK of Vladimir Solovyov. Moscow: Sovetsky Pisatel, 1991. p.329-334.
- BRYUSOV, V. **Unpublished and uncollected.** Moscow: Kliuch. 1998.
- BULGAKOV, S. N. Unfading light. In: RUSSIAN Eros, or philosophy of love in Russia. Moscow: Progress. 1991. p.307-315.
- ELIADE, M. **The sacred and the profane.** Moscow: Izdatelstvo MGU, 1994.
- _____. **Aspects of the myth.** Moscow: The Academic Project, 2005.
- GOLAN, A. **Myth and symbol.** South Deerfield: Schoen Books. 1991.
- GOETHE, J. W. **Faust.** Moscow: The State Publishing of Fiction, 1960.
- GOETHE J. W.; SCHILLER F. **Correspondence.** Moscow: The Art, 1988. v.1.
- HANSEN-LÖVE, A. A. **Russian symbolism and development of poetic motifs: mythopoetischer symbolism.** Vienna: Science, 2003.
- HELLEMAN, W. **Solovyov's Sophia as a nineteenth-century Russian appropriation of Dante's Beatrice.** Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.
- HOLLIS, J. **Mythologems: incarnations of the invisible world.** Toronto: Inner City Books, 2004.
- HUBBS, J. **Mother Russia: the feminine myth in Russian culture.** Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- HUEBNER K. **The truth of myth.** Moscow: Respublica, 1996.
- IVANOV, V. **Dionysius and Pra-Dionysians.** St. Petersburg: Aletheia, 2000.
- KLING, O. Mythologeme Ewige Weiblichkeit: the eternal feminine in the gender discourse of Russian symbolists and postsimvolistov. In: SEX, gender, culture: German and Russian research. Moscow: Russian State Humanitarian University, 2009. p.438-452.
- LOSEV, A. F. **Philosophy: mythology, culture.** Moscow: Politizdat, 1991.
- _____. **The myth: the number: the essence.** Moscow: Mesl', 1994.

- _____. **The dialectics of myth.** Moscow: Mysl', 2001.
- NIETZSCHE, F. The Born of tragedy, or the ellinism and the pessimism. In: NIETZSCHE, F. **Works.** Moscow: Mysl', 1990. v.1, p.75.
- OTTO, R. **The idea of the holy.** Oxford: Oxford University Press, 1936.
- PRESTO, J. Women in Russian symbolism: beyond the algebra of love. In: BARKER, A. M.; CHEITH, J. M. (Ed.). **A history of women's writing in Russia.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.134-152.
- SHELLING, F. **The philosophy of art.** Moscow: Mysl', 1966.
- SCHLEGEL, F. Talk about poetry: speech on mythology. In: THE LITERARY manifests of west-european romanticists. Moscow: MGU Publishing, 1980. p.54-61.
- SOLOVYOV, V. S. **Justification of the goodness:** an essay on moral philosophy. Moscow: Mysl', 1990. v.1, p.47-580.
- _____. **Lectures on Godmanhood.** Moscow: Raritet, 1994.
- _____. **Russia and the universal church.** Minsk: Harvest, 1999.
- VAYL, I. Vyacheslav Ivanov's aesthetic: the sonnet Love. In: TYMIENIECKA, A. T. (Ed.). **Life creative mimesis of emotion.** Dordrecht: Springer, 2000. p.167-174. (Analecta Husserliana, v.62).
- WACHTEL, M. **Russian symbolism and literary tradition:** Goethe, Novalis and the poetics of V. Ivanov. Madison: University of Wisconsin Press, 1994.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Analogias, p. 13
Angola, p. 69
Arte, p. 53
Burguesia, p. 53
“*Casa tomada*”, p. 31
Combinação (ou contaminação), p. 83
Compromiso político, p. 31
Conceito de feminilidade, p. 167
Concepção do autor, p. 83
Correspondências, p. 13
Criação dos seres humanos, p. 83
Criação mundial, p. 83
Delírio, p. 13
Diderot, p. 151
Drama burguês, p. 151
Enredo, p. 83
Épico, p. 83
Espectáculo, p. 151
Eternidade, p. 167
Feminilidade, p. 167
Feminism, p. 121
Gênero, p. 121
Gregório de Matos, p. 103
Herói épico, p. 83
Historia europea, p. 53
Historia, p. 69
Humanismo, p. 53
“Idade da prata” da cultura russa, p. 167
Imagens, p. 103
Influenza felisbertiana, p. 31
“*La casa de Irene*”, p. 31
Lenda épica, p. 83
Lógica, p. 13
Matanza, p. 135
Memoria, p. 69
Metáforas, p. 103
Mito, p. 83, p. 167
Modernidad, p. 53
Motivo, p. 83
Muerte, p. 135
Mujer, p. 135
Niñez, p. 135
Palavra poética, p. 83
Paráfrase, p. 13
Paródia, p. 13
Política, p. 151
Rawls, p. 121
Salones, p. 151
Seiscentismo, p. 103
Sexismo, p. 121
Sophia, p. 167
Teoria da Justiça, p. 121
Thomas Mann, p. 53
Trabajador, p. 135
Versão literária, p. 83

SUBJECT INDEX

- A theory of justice, p. 121
Analogies, p. 13
Angola, p. 69
Art, p. 53
Author's conception, p. 83
Baroque, p. 103
Bourgeois tragedy, p. 151
Bourgeoisie, p. 53
Childhood, p. 135
Combination (or contamination), p. 83
Correspondences, p. 13
Creation of the human beings, p. 83
Death, p. 135
Delirium, p. 13
Diderot, p. 151
Epic, p. 83
Epic hero, p. 83
Epic legend, p. 83
Eternal feminine, p. 167
European history, p. 53
Felisbertian influence, p. 31
Feminism, p. 121
Gender, p. 121
Gregório de Matos, p. 103
History, p. 69
"House Taken Over", p. 31
Humanism, p. 53
Imagery, p. 103
Killing, p. 135
Literary version, p. 83
Logic, p. 13
Memory, p. 69
Metaphor, p. 103
Modernity, p. 53
Motif, p. 83
Myth, p. 83, p. 167
Myth creation, p. 167
Paraphrase, p. 13
Parody, p. 13
Plot, p. 83
Poetic word, p. 83
Political commitment, p. 31
Politics, p. 151
Rawls, p. 121
Salons, p. 151
Sexism, p. 121
Spectacle, p. 151
The concept of femininity, p. 167
"The house of Irene", p. 31
The Silver Age of Russian culture, p. 167
Thomas Mann, p. 53
Woman, p. 135
Worker, p. 135
World creation, p. 83

ÍNDICE DE AUTORES *AUTHORS INDEX*

- BRANDÃO, Jack, p.103
CALABRESE, Claudio César, p.53
CORDEIRO-RODRIGUES, Luís, p.121
DUBROVSKAYA, Svetlana Anatolievna, p.83
GOMES, Álvaro Cardoso, p.13
GUDKOVA, Svetlana Petrovna, p.83
GUTOVA, Svetlana Georgievna, p.167
HAMLET, Tatiana Yurievna, p.83
JUNCO DE CALABRESE, Ethel, p.53
KAZEEVA, Elena Alexandrovna, p.83
MACÍAS, Cláudia, p.31
MANSILLA, Miguel, p.135
OLSZEVICKI, Nicolás Martín, p.151
OSMUKHINA, Olga Yurievna, p.83
SANTOS, Daiana Nascimento dos, p.69
SHARONOVA, Elena Alexandrovna, p.83
VÉLEZ, Constanza, p.135

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

