

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Sandro Roberto Valentini

Diretor da FCL

Cláudio Cesar de Paiva

Pró-Reitor de Pesquisa

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

Vice-Reitor

Sergio Roberto Nobre

Vice-Diretora da FCL

Rosa Fátima de Souza Chaloba

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

Pol Popovic Karic (Instituto Tecnológico de

Monterrey, México)

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)

Antônio 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)

Françis 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.58	n.2	p.1-170	jul./dez. 2018.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

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 Januskevictz
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

Seção Livre

- Representação literária como ato político: o projeto pedagógico de Carolina Maria de Jesus para seus personagens, no romance Pedacos da Fome, de 1963
Ana Karoliny Teixeira da Costa e Rogério Silva Pereira 11
- Territorio y pertenencia: las experiencias del desplazamiento en La Poesía de Mujeres Mapuche
Carolina Andrea Navarrete González e Gabriel Saldías Rossel 29
- La imagen como memoria del horror: claves de lectura en El Brujo
Cecilia Ximena Olivares Koyck 43
- Metáfora y laberinto, vida y muerte en Todos Los Nombres, de José Saramago: una topo-semiótica del sentido
José Enrique Finol 55
- Pliegues, repliegues y despliegues textuales técnicas posmodernas en la narrativa de Roberto Bolaño
José Rivera-Soto 77
- Psicoanálisis y literatura: Elfriede Jelinek o la mujer al margen
Kelly Vargas García 97
- The hegemonic language of modernity
Luis Alfredo Velasco Guerrero 109
- Moral description of the amerindian in the Spanish Golden Age Theatre: subversive or propaganda speech
Maria-Teresa Cáceres-Lorenzo 123
- What does Lorraine Hansberry as an african-american playwright do in The Drinking Gourd? An analysis of Henry Louis Gates viewpoints
Maryam Jalali Farahani e Fazel Asadi Amjad 141

▪ La tragedia hoy: dos reescrituras contemporáneas del mito de Antígona <i>Teresa Vallès-Botey</i>	157
ÍNDICE DE ASSUNTOS	165
<i>SUBJECT INDEX</i>	167
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	169

APRESENTAÇÃO

O volume 58.2 conta com muitas colaborações internacionais, seguindo a tendência dos últimos números publicados. No primeiro artigo, Ana Karoliny Teixeira da Costa e Rogério Silva Pereira analisam *Pedaços da fome*, romance escrito por Carolina Maria de Jesus, procurando demonstrar a tese de Hermenegildo Bastos que afirma o caráter político de toda representação literária. Partindo deste princípio, os articulistas analisam as mudanças pelas quais a escritora passou a partir da publicação deste romance, tanto na vida particular, com a mudança da favela retratada em *Quarto de despejo* para uma casa de alvenaria, quanto com a passagem do gênero diário para o ficcional.

Nos artigos seguintes, Carolina Andrea Navarrete Gonzáles e Gabriel Saldías Rossel investigam as características principais da poesia escrita pelo povo indígena mapuche, enquanto Cecilia Ximena Olivares Koyck estuda a representação da memória do horror no romance *El Brujo*, do escritor chileno Álvaro Bisama. José Enrique Finol, semiólogo venezuelano de renome, aborda o romance *Todos os Nomes*, de José Saramago, destacando o hipertexto referente ao mito do Minotauro que norteia a trama do famoso escritor português. José Rivera-Soto se refere à intertextualidade pós-moderna presente no romance *La Literatura Nazi en America*, do escritor chileno Roberto Bolaño, enquanto Kely Vargas Garcia estuda o romance *Deseo*, da escritora austríaca Eufriede Jelinek, destacando os aspectos que se referem à mulher e ao feminino na psicanálise.

Para finalizar, o artigo de Luís Alfredo Velasco Guerrero tem caráter nitidamente filosófico e expõe detalhadamente as características das sociedades pós-industriais que perderam as referências modernas que as conduziam, enquanto Maryam Jalali Farahani e Fazel Asadi Amjad, estudiosos iranianos, analisam a obra *The Drinking Gourd*, da escritora norte-americana Lorraine Hansberry. Maria-Teresa Cáceres-Lorenzo investiga a descrição dos indígenas americanos no teatro espanhol do século XVII e no início do século XVIII. No artigo que conclui o volume, Teresa Vallès-Botey se refere a duas reinterpretações contemporâneas do mito de Antígona.

Esperamos que o presente número alcance muitos leitores, pois os temas abordados são de interesse geral, referindo-se a gêneros e autores de muitos países. Acreditamos ainda que mais um passo foi dado na difusão da boa literatura e dos ensaios acadêmicos de bom nível.

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

Araraquara, agosto de 2019.
Os editores

Seção Livre

REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA COMO ATO POLÍTICO: O PROJETO PEDAGÓGICO DE CAROLINA MARIA DE JESUS PARA SEUS PERSONAGENS, NO ROMANCE PEDAÇOS DA FOME, DE 1963

Ana Karoliny Teixeira da COSTA*
Rogério Silva PEREIRA**

- **RESUMO:** A literatura, como ato político, coloca-se como espaço para construção da identidade de grupos inseridos em determinado contexto social. Na contemporaneidade literária brasileira há um crescente movimento em favor da construção de espaços para vozes múltiplas, as quais são sociopolítica e culturalmente marginalizadas. Carolina Maria de Jesus, mulher negra, favelada e com apenas dois anos de estudo formal é um desses exemplos. A partir da análise do romance *Pedaços da fome*, publicado em 1963, torna-se possível observar o olhar do marginal para o não marginal, expresso, em especial, na configuração e no relacionamento de Carolina com seus personagens Maria Clara Fagundes e Paulo Lemes. A escolha pelo gênero romance, bem como as opções de cunho textuais, também não ocorrem ao acaso, há intrínseco à tessitura textual um projeto pedagógico, que a escritora colocará em prática. São discussões feitas a luz de teóricos, tais como Bastos (2006), Candido (2004), Robert (2008), entre outros.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Carolina Maria de Jesus. Gênero romance. Literatura brasileira contemporânea.

Introdução

“A representação [literária] é também representação política” (BASTOS, 2006, p. 92). Essa identidade entre os dois processos, o político e o especificamente literário, pode ocorrer em dois níveis: tanto na prática concreta exercida na vida social e política do produtor literário, quanto no modo interno como é organizado o texto literário.

Esta correspondência entre representação literária e representação política atravessa toda a história da literatura, e não é, pois, tributária dos tempos modernos e/ou

* UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras - Área de concentração: Literatura e Práticas Culturais. Dourados – Mato Grosso do Sul - Brasil. 79804-970 - karoliny_costa@hotmail.com.

** UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras - Área de concentração: Literatura e Práticas Culturais. Dourados – Mato Grosso do Sul - Brasil. 79830-901 - rogeriopereira@ufgd.edu.br.

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

contemporâneos. Evidente em alguns momentos, implícita em outros, trata-se, na maioria das vezes, de uma correspondência facilmente percebível dentro da história da própria Literatura brasileira – sobretudo, diga-se, a mais recente. De fato, a partir de meados do século XX, explicita-se a significativa estratégia do uso do texto literário para se construir identidades e, a partir disso, certos grupos sociais começam a ganhar existência política.

Mas, como dito acima, não se trata de processo recente. No Brasil, tem-se que este é um processo iniciado com a tentativa, já no final do século XVIII, de dialogar com modelos literários europeus e, posteriormente, de modo mais desenvolvido, por meio da conscientização da necessidade de uma literatura própria, diferente da europeia – agora, já no século XIX, com aquilo que Antonio Candido chamou de “formação da literatura brasileira”.

Neste caminho, cabe indagar: como se desenvolve o processo representativo literário e político, de cunho nacional, no gênero romance? Na tentativa de uma resposta, poder-se-ia dizer que há uma preocupação em subverter um modelo literário preexistente, de acordo com as necessidades de representação da matéria local, na sua atualidade. É o que, por exemplo, fez Machado de Assis, conforme salienta Bastos (2006), ao deixar de lado temas padronizados pelo Realismo – aqui implica em falar em temas comuns ao mundo europeu – e colocar em primeiro plano as relações sociais brasileiras, por exemplo, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Sublinhe-se, nesse sentido, que o valor estético de uma obra literária não está diretamente ligado a uma comprovação dos acontecimentos dispostos na narrativa, mas sim, no modo como são trabalhados dentro do texto. Assim, o “realismo” das matérias trabalhadas pode ser indicado não necessariamente no relato de referências precisas, mas no modo como o escritor consegue “captar a História em movimento”, como nos diz Bastos (2006, p. 96). Isto é, a História específica sendo configurada como mímeses.

No período contemporâneo, iniciado por volta da década de 1960, esta configuração literária, com vistas a se aproximar de um “realismo”, irá se adensar. Isto porque os novos movimentos literários irão exigir de seus escritores uma aproximação com temas que explorem o cotidiano do homem comum, que enveredem em meio às condições marginais, subumanas pelos quais passam uma grande parcela da sociedade.

Esta nova configuração no espaço literário toma por prioridade o trabalho de retratar a “vida como ela é”, sob o ângulo daquele que tem autoridade para falar, porque sofre ou sofreu as ações do sistema sociopolítico e econômico e é, ao mesmo tempo, aquele indivíduo que vivenciou ou presenciou as ações postas em mímeses.

A Literatura, neste sentido, a partir de processos de negociações internas à tessitura do texto, na organização do processo representativo, assume uma modelagem claramente política, engajada, uma arma de luta e resistência de grupos sociopolíticos, econômicos e/ou culturalmente marginalizados. Desta forma, cabe ao processo representativo dar conta de repensar, criticar e, muitas vezes, desconstruir, a chamada identidade nacional, em virtude do debate acerca das diferenças entre os grupos; diferenças antes anuladas em favor de uma pretensa unidade totalizadora.

É neste novo cenário que surge Carolina Maria de Jesus, uma escritora extensivamente reconhecida pela publicação do seu primeiro diário, *Quarto de despejo: diário de*

uma favelada, de 1960; e responsável pela produção de outros trabalhos subsequentes, com menos visibilidade, sendo eles: *Casa de alvenaria*: diário de uma ex-favela, publicado em 1961; *Provérbios*, em 1963; *Pedaços da fome*, também de 1963 e, por último, com publicação póstuma, *Diário de Bitita*, de 1986.

Carolina faz uma literatura que, por assim dizer, rompe com a ordem totalizante da literatura precedente, ao mesmo tempo em que alude caminhos para que novas formas de representação afluam.

Mesmo com pouco tempo de estudo (apenas dois anos do ensino fundamental), e mesmo não pertencendo ao seletivo grupo literário de sua época, ainda assim, Carolina ousa escrever, ousa intitular-se poetisa e faz da sua escrita um modo de se fazer ouvir.

Inicialmente, deve-se mencionar um traço importante desta escritora: isto é, o modo peculiar com que aflora certa sensibilidade em seus textos, responsável por levá-la a trilhar caminhos consonantes às nuances ocorridas no novo espaço literário discutido acima, o qual, por sua vez, estava em vias de se formar justamente no momento em que a escritora surge no cenário literário brasileiro. Isto se revela, por exemplo, na própria postura engajada, de quem toma para si a autoridade da palavra e fala de uma realidade que domina: a realidade do marginal.

Neste artigo, será dado enfoque às metamorfoses por quais passa esta escritora no trajeto de sua carreira de diarista até culminar com a escrita do seu único romance publicado, *Pedaços da fome*. Isto será particularmente entrevistado nas escolhas estruturais do gênero romance e na relação estabelecida com o casal de personagens protagonista do texto: Maria Clara Fagundes e Paulo Lemes. Como veremos, as escolhas da temática, dos personagens e do gênero romance não são aleatórias. Antes, revelam a coerência de seu ousado projeto. E aqui é preciso apontar as linhas gerais do entrecho do referido romance *Pedaços da fome*. Nele, a escritora coloca uma jovem da alta sociedade, de uma cidade do interior, para descobrir as dores do marginal em um cortiço de uma metrópole – que, de certo modo, é a própria favela. Neste sentido, buscar-se-á mostrar como Carolina, agora no papel de romancista, após sair da favela e ir morar em uma casa de alvenaria, procura se adequar para se fazer ouvir por meio do que escreve.

Transição de cenários econômico e cultural: a configuração de uma “nova” Carolina

Em 1958 aparece a primeira reportagem sobre seu diário no jornal *Folha da Noite*. No ano seguinte, é a vez da revista *O Cruzeiro* de divulgar o retrato da favela feito por Carolina. Era o aceno do sucesso e da popularidade. O abraço viria em seguida, a partir de 1960. (VOGT, 1983, p. 205).

O início da década de 1960 é período de glória para a escritora Carolina Maria de Jesus. É momento em que publica o diário *Quarto de despejo* obtendo impressionante

receptividade por parte dos leitores e crítica. Isto fica evidente quando são levantados alguns números: no total, foram vendidos dez mil exemplares na primeira semana do lançamento. Depois disso, o *Diário*¹ passou por nove edições, e houve tradução do livro para treze línguas, fazendo-o circular por quarenta países. Somada a estes dados, a repercussão do livro possibilitou que a autora tivesse contato com muitas autoridades, participasse de mesas de debates sobre o desenvolvimento econômico do país. Além disso, a repercussão de *Quarto de despejo* foi de extrema importância para que as questões tratadas no livro servissem de subsídio para discussões propostas em universidades – ainda que, neste momento, tenha servido sobretudo como objeto documental e não literário –, e para que recebesse prêmios nacionais e internacionais.

Também podemos entender o sucesso do início da década de 1960 como o fato de Carolina ter finalmente conseguido sair da favela do Canindé, após viver ali por nove anos, e ir morar (inicialmente em uma pequena casa emprestada e depois, em casa própria) na cidade de Osasco, conforme os registros presentes em *Casa de alvenaria*, relativos aos dias 29 e 30 de agosto de 1960:

Hoje é a ultima noite que eu vou dormir na favela. Avisei os filhos que vamos mudar amanhã [...]. Eu contratei um caminhão para conduzir os meus cacarecos para Osasco (JESUS, 1961, p. 44-45)².

Já no dia seguinte:

[...]

Os jornais já havia noticiado que eu ia mudar para Osasco as 14 horas. Na favela os curiosos já estavam presentes e as crianças rondando o barracão. Não vieram auxiliar-me. A D. Alice disse-me que os meninos haviam mechido [sic] nos meus livros. Xinguei-os. Respirei aliviada quando o motorista chegou (JESUS, 1961, p. 45).

E continua:

[...]

Dois jornalistas subiram no caminhão para filmar a minha chegada na casa de Osasco. [...] O motorista, senhor Milton Bitencourt parou no seu ponto e disse para os colegas que ia aparecer na televisão. Um jornalista desceu para telefonar. Um senhor que nos olhava perguntou: - Isso é despejo? [...] - Não. Não é despejo, eu estou saindo do quarto de despejo (JESUS, 1961, p. 47).

Na sequência:

¹ Em referência a *Quarto de despejo*.

² Os trechos citados das obras de Carolina Maria de Jesus são transcritos aqui em sua integridade, sendo absolutamente fiéis ao português peculiar da escritora e às respectivas edições dos textos.

[...]

Os fotografos [sic] fotografou-me ao lado do senhor Antonio Soeiro Cabral entregando-me a chave. Êle emprestou-me uma cama. Cada gesto do senhor Antonio Soeiro Cabral ia revelando o seu grau cultural, solidariedade de gestos que eu desconhecia no nucleo que eu acabava de deixar (JESUS, 1961, p. 48).

Por sua vez, no dia 7 de dezembro daquele mesmo ano, Carolina registra em seu diário:

O reporter conduziu-me até a Rua Benta Pereira, 562. Custamos a localizar a rua. Não gostei do sobradinho porque a casa é geminada. Eu gosto de casa com duas entradas. O reporter gostou da casa, eu devo gostar também. [...] O reporter disse que eu posso comprar a casa e pagá-la. [...] Parece que os bons ventos estão protegendo-me. [...] Passamos na Livraria. Disse ao Dr. Lelio que ia comprar uma casa de alvenaria (JESUS, 1961, p. 100-101).

Com efeito, como se procurará encaminhar nesta discussão, não se trata de sair da favela e ir para um bairro rico de uma grande metrópole. Mas a mudança, ainda assim, é significativa. Carolina sai da favela e vai viver numa casa relativamente modesta, mas bem longe da falta completa de infraestrutura que era a da favela do Canindé em São Paulo, daquele período.

Esses fatos foram decisivos para que Carolina rompesse o vínculo com a favela do Canindé, tanto pela distância espacial, a partir do momento que sai da favela e realiza o seu sonho de morar em uma casa de alvenaria, quanto, por assim dizer, afetivo. Com relação ao distanciamento afetivo, tem-se como exemplo o relacionamento inflamado que tinha com seus vizinhos da favela do Canindé, fato este, inclusive, relatado em diferentes passagens do referido *Diário*; como também, em virtude da repercussão da publicação deste seu primeiro trabalho. Esta segunda afirmativa se justifica, de modo geral, pelo fato de a escritora transformar muitos de seus vizinhos em personagens do referido texto, os quais, com grande frequência, eram protagonistas das muitas cenas de brigas, violências, etc., típicas do cotidiano representado no livro.

A partir do sucesso de seu público, a vida de Carolina e de seus filhos passam por modificações econômicas e sociais bruscas, e a favela deixa de ser o centro de seu cotidiano. Com efeito, a escritora ganha popularidade com um livro que fala sobre as questões da favela do Canindé e em praticamente todas as oportunidades de debates que teve, tinha-se como temática a realidade dos favelados. Porém, há de se ressaltar que Carolina, embora passasse a residir em uma casa simples em Osasco, não fala mais propriamente “de dentro da” favela e, ao mesmo tempo, passa a ter contato com diversas pessoas de segmentos sociais pertencentes à alta sociedade.

Trata-se, por assim dizer, de uma voz que agora trava seus diálogos na “sala de visita”, conforme expressão utilizada por ela própria; e fala diretamente, sem a intermediação da escrita, antes feita pelo *Diário*, gênero que insistia na presença constante de um leitor não favelado, discussão esta aprofundada no artigo publicado por nós, “Vozes marginalizadas: estudo da narrativa literária em Quarto de despejo: 1960”, em 2012. Assim, a partir deste

breve levantamento de dados, pode-se dizer que, materialmente falando, Carolina é uma nova mulher. Mora em casa de alvenaria, frequenta como diz a “sala de visita”, é artista que publica e vende livros, frequenta as universidades como palestrante, vai às compras, entre outros fatos passíveis de comprovações no diário *Casa de alvenaria* e matérias de jornais da época. Contudo, cabe a pergunta: Carolina, morando numa casa de alvenaria, é agora uma nova escritora?

Podemos responder de antemão que sim. E também é possível acrescentar: *Pedaços da fome*, seu único romance publicado, é a prova cabal de uma de suas maiores metamorfoses enquanto escritora. Esta metamorfose é impulsionada, de modo particular, pela escolha da escritora por trabalhar com um gênero ficcional – escolha nova em todos os sentidos, uma vez que os principais gêneros de sua produção se voltam para gêneros não ficcionais, marcadamente os diários. Assim, se antes houve uma dedicação ao diário e à poesia, gêneros socialmente tidos como menos influentes, seja pela extensão, seja pelo prestígio editorial, agora, permite-se usar um gênero consagrado, reservado durante séculos a leitores e escritores das classes altas, sobretudo as burguesas.

Carolina é, assim, nova escritora com *Pedaços da fome*: está fora da favela, falando a partir da “sala de visitas”, usando gênero novo – dentre outros; usando sua antiga condição social, aliada à sua nova roupagem, para legitimar seu novo lugar de fala.

É assim que ela se permite construir uma história sobre a vida de uma jovem pertencente à alta sociedade, ao mesmo tempo em que fala da própria favela, espaço em que o principal do trecho do livro acontece.

Subversão da realidade: as escolhas de Carolina na construção de seus personagens

Inevitavelmente, há de se questionar: por que Carolina, recém-saída da favela, propõe-se a representar uma personagem tão diferente dela própria, a protagonista de *Pedaços da fome*, Maria Clara, uma mulher branca e rica? Por que recorrer a um gênero tão representativo das classes econômica e culturalmente altas, como o romance?

Marthe Robert (2008), ao reconstruir os caminhos percorridos pelo gênero romance até alcançar a importância que possui no século XX como gênero, destaca duas de suas principais características no que se refere ao vínculo entre romance e realidade. A primeira, diz respeito ao fato de o romance não ter vínculos de obrigatoriedades com a realidade; a segunda, diz respeito ao fato de que, tampouco, este gênero é capaz de tocar a realidade. A posição de Robert é surpreendente, mas se sustenta quando, na sequência de seu trabalho, observa que a relação do romance com a realidade se estabelece a partir do “desejo *real* de mudá-la”, assim sendo, “[...] de toda forma, ele [romance] nega a realidade empírica em nome de um sonho pessoal que acredita possível realizar graças à mentira e à sedução” (ROBERT, 2008, p. 28-29, grifo do autor). Eis então o verdadeiro vínculo entre este gênero e seu referente: o de se esforçar não por copiar e, sim, por subverter a realidade.

Assim, o romance subverte a realidade em nome de um sonho pessoal do romancista. A realidade passa a ser mudada quantas vezes forem necessárias no sentido de contestar

hierarquias e de propor mudanças, seja na dos protagonistas, seja na própria biografia do sujeito “fazedor” de romances, bem como, do grupo que compartilha tais desejos.

Neste contexto, qual deveria ser o perfil da protagonista de um romance como *Pedaços da fome*? Nada mais natural do que imaginar uma protagonista miserável (assim como um dia o foi a escritora), talhada, contudo, para desfrutar a riqueza e a opulência – numa história de superação e de redenção. Ou seja, a se pensar com Marthe Robert, a ficção óbvia deveria ser o oposto da vida, isto é, a pobreza sendo suplantada pela riqueza, o “quarto de despejo” sendo suplantado pela “sala de visitas”. A escritora Carolina, contudo, faz diferente e ousa de modo espetacular: ela escolhe uma mulher branca e rica para ser protagonista da sua primeira obra ficcional e a situa, inicialmente, em uma vida de luxo e de riqueza, para depois levá-la à pobreza e à miséria da favela. Eis então um quadro tenso dado pela paradoxal relação entre vida real e romance: uma escritora negra, ex-favelada, subitamente livre da pobreza, inventa uma personagem que é o seu reverso, isto é, uma mulher branca, subitamente empobrecida e que, de repente, passa a morar em uma favela.

Uma possível explicação para esta tensão poderia ser encontrada na inquietação entre realidade e ficção presente naquele momento. Carolina, apesar de não ser propriamente rica, é “personagem” que parece não ter espaço na realidade de um Brasil em que pobre é pobre – e rico é, sempre, rico. Talvez fosse mais fácil, naquele momento, contar uma história da queda social de uma mulher rica e branca do que da ascensão social de uma mulher negra e favelada.

Com um enredo em que uma mocinha branca cai em desgraça, *Pedaços da fome* guarda vínculos com os contos de fadas. Esta característica ganha corpo, em especial, quando se toma ciência de que a história é sobre uma personagem que veste a indumentária de uma princesa que, aparentemente, tudo possui – mas que, mesmo assim, sente uma tristeza enorme, relativamente, inexplicável. Diz a protagonista, Maria Clara, logo nas primeiras páginas do romance: “E eu... quando será que vou encontrar o meu príncipe encantado?” (JESUS, 1963, p. 27). Sua tristeza, ao menos parcialmente, só será superada quando, em seguida, ela encontrar seu “príncipe”, que é responsável por “salvá-la” da sua condição inicial.

O leitor versado nos diários de Carolina acusa o golpe: este sonho ingênuo se choca brutalmente com a realidade da favela e da pobreza relatada pela escritora. Se Maria Clara, a personagem, sonha com um enredo romântico para sua vida, a autora/escritora Carolina Maria de Jesus, enquanto configura seu romance, tem plena consciência do que são os verdadeiros sonhos de uma mulher como ela própria. Em *Quarto de despejo*, vemos um ótimo exemplo dos sonhos de Carolina:

Passei uma noite horrível. Sonhei que eu residia numa casa residível, tinha banheiro, cozinha, copa e até quarto de criada. Eu ia festejar o aniversário da minha filha Vera Eunice. Eu ia comprar-lhe umas panelinhas que há muito ela vive pedindo. Porque eu estava em condições de comprar. Sentei na mesa para comer. A toalha era alva ao lírio. Eu comia bife, pão com manteiga, batata frita e salada. Quando fui pegar outro bife despertei. Que realidade amarga! Eu não residia na

cidade. Estava na favela. Na lama, as margens do rio Tietê. E com 9 cruzeiros apenas. Não tenho açúcar porque ontem eu saí e os meninos comeram o pouco que eu tinha. (JESUS, 2004, p. 35).

Mesmo tendo em um curto sonho, a fantasia de mesa farta (como em todas as refeições da personagem Maria Clara, quando ainda morava na casa de seus pais), a sensação de Carolina é de uma “noite horrível”, porque aquela realidade não lhe pertence, não é a que ela vai encontrar quando acordar. O sonho de fartura, paradoxalmente, torna-se pesadelo quando a sonhadora acorda.

A realidade plena vivenciada neste sonho não está vedada somente à Carolina, mas a uma grande parcela de indivíduos que não tiveram sucesso na migração para os centros urbanos brasileiros, os quais, por sua vez, tentavam se firmar enquanto economia industrial nos anos de 1950 e 1960.

Neste contexto, nada mais coerente do que imaginar para uma favelada, mãe solteira de três filhos e miserável, como era o caso de Carolina, vivenciar esses momentos de fartura apenas em sonhos breves, como de fato aconteceu. Esta cena do *Diário* só pode ser descrita se for para provocar o “choque” do despertar imediatamente posterior. Só pode ser descrita como sonho. Se for descrita como realidade cotidiana, acaba indo de encontro com a vida real fora das páginas do romance; se for descrita como realidade cotidiana, será fatalmente acusada de idealização inverossímil ou de fantasia ingênua. Assim, se quiser mostrar a vida como ela *deveria ser*, isto é, sem fome, Carolina deveria escrever uma ficção científica, localizada num paraíso extraterreno (ou algo parecido), não um romance situado no Brasil, muito menos na cidade de São Paulo.

Nesse sentido, é possível imaginar que este viés de pensamento tenha pesado na decisão (também corajosa) da escritora em deixar de lado uma personagem negra/miserável e escolher uma personagem branca/rica, para ser protagonista do romance.

Relação entre as pessoas do romance: o olhar da criadora para sua criatura, Maria Clara

A estratégia narrativa permite uma aproximação entre a instância narrativa, presumivelmente a própria Carolina, e a personagem Maria Clara. Isso se dá no momento em que a escritora cria um(a) narrador(a) – onisciente – com total controle do que se passa na narrativa, inclusive capaz de decifrar os pensamentos de seus personagens.

A onisciência permite uma aproximação entre o mundo da jovem Maria Clara e o próprio mundo de Carolina, mas, ao mesmo tempo, deixa entrever a enorme distância entre as duas consciências – a da narradora e a da personagem. Isto se dá, em especial, por distinção importante: de um lado, fica patente a ingenuidade de Maria Clara – que, via de regra, a submete à manipulação dos demais personagens e da própria narrativa –; de outro lado, a sagacidade da narradora, a qual tudo sabe e tudo controla.

Em todo caso, pode-se dizer que há na narrativa um movimento de aproximação e de distanciamento entre a protagonista e a instância narrativa. E é certo que se estabelece

relativo afeto por parte da narradora em relação à sua “criatura”, explicitada nas marcas textuais deixadas a cada reviravolta na vida da personagem. Ela é sempre referida como uma pessoa frágil, pequena, digna de piedade pelos infortúnios da vida, como nestes exemplos: “pobre moça” (JESUS, 1963, p. 36), “pequena” (JESUS, 1963, p. 45), “pobre Maria Clara” (JESUS, 1963, p. 81).

Logo nas primeiras páginas do romance já se torna possível identificar essas impressões da narradora ao se referir à Maria Clara. Isto implica em dizer que a narradora demonstra afeto por esta personagem, mesmo em momentos nos quais esta, ainda desfrutando de uma vida confortável, comporta-se caprichosamente. Naquele momento, alguns comportamentos francamente reprováveis da menina mimada Maria Clara eram tratados com complacência e sem julgamentos pela narradora, a qual acaba pintando sua personagem como a princesa entediada e triste dos estereótipos típicos dos folhetins.

De fato, a escritora constrói perfis sociais, propositalmente ou não, a partir de (pré) conceitos oriundos do meio social; preconceitos que são replicados por ela (talvez inconscientemente) dos folhetins que assistiu nas fitas de cinema ou leu na literatura romântica de que tanto gostava. Nesse sentido, o leitor, diante de Maria Clara, se vê diante de uma mulher rica, que é descrita como frágil, uma “boneca de porcelana” (JESUS, 1963, p. 22) e que deve ser poupada ao máximo das desventuras comuns ao mundo.

Criada sob a tutela da narradora Carolina Maria de Jesus, Maria Clara também é criada sob a tutela dos pais ricos: pode assim ser descrita como uma pessoa mimada, pois, além de ser herdeira única, tem todos os seus desejos passíveis de serem comprados com dinheiro, ou com o poder do sobrenome Fagundes. Também pode ser descrita como uma jovem prepotente, à medida que sabe desfrutar do peso do seu sobrenome. Isto fica explícito, por exemplo, no segundo encontro que teve com Paulo Lemes, quando resolve acompanhá-lo a uma praça que, por sinal, recebe o nome do seu pai, o Coronel Pedro Fagundes, e exige que dois homens se levantem do banco para que ela se sente com seu pretendente. Ordem esta acatada, ao perceberem que se tratava da filha do coronel³.

A praça, mais que pública, é monumento da família Fagundes e é preferencialmente desfrutável por seus membros. Naquele espaço, aparentemente público, há reserva de um banco para esta família, fato este uma vez relatado por Maria Clara, em conversa com Paulo Lemes, como se fosse uma situação natural. Aquele banco público e, paradoxalmente, privado, é ostensiva e naturalmente reclamado como bem privado da família Fagundes. Trata-se de metonímia do poder que o coronel exerce naquela cidade. A cena, ao mesmo tempo em que revela o poder do patriarca, dá fortes pistas da prepotência da filha do coronel, que, na sua ingenuidade, age com o capricho típico das consciências superficiais que acham que o mundo “é o que é”.

³ “[...] Chegaram ao jardim. Dois senhores estavam sentados no banco. [...] – Vamos noutro banco, deixemo-los em paz. [...] – Não, eu quero sentar-me no mesmo lugar. [...] Paulo não apreciava os debates, calou-se. Maria Clara aproximou-se e disse-lhes: [...] – Eu quero sentar-me neste banco. [...] Eles olharam. Era a filha do coronel, levantaram e saíram do jardim” (JESUS, 1963, p. 41-42).

Paulo Lemes e a figura do malandro

Na outra extremidade, temos Paulo Lemes – outra consciência superficial. Trata-se de um personagem que nos é apresentado aos moldes do malandro, uma figura pretensamente nacional. Pertencente menos ao contexto social brasileiro do que ao contexto cultural brasileiro, frequente na literatura e nas canções, o malandro compartilha suas principais características comportamentais com o estereótipo firmado da identidade do povo brasileiro: “[...] vagabundagem, preguiça, sensualidade, indisciplina, vivacidade de espírito, nossa modalidade de ‘inteligência’ e sobretudo simpatia” (GALVÃO, 1976, p. 32 *apud* BOTOSO, 2011, p. 127-128, grifo do autor).

Paulo Lemes configura-se aos moldes de um anti-herói, na medida em que se distancia das habilidades e benfeitorias sobrenaturais do herói épico e se aproxima do comportamento do homem comum, inclusive pelo fato de se quebrar a dicotomia do caráter maniqueísta. Trata-se de um personagem que, assim como o malandro, pertence à marginalidade e que, entretanto, usa da sua habilidade de raciocínio e simpatia para engambelar suas vítimas a fim de ascender à alta sociedade e defender a sua liberdade, sem esforço físico, ou ainda, sem trabalhar.

O malandro, no entanto, não deve ser classificado como uma *persona* criminoso, pois, como coloca Cláudia Matos (1982, p. 55 *apud* BOTOSO, 2011, p. 129): “[...] Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado, nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema”.

Apesar de este personagem ter sido o principal agente causador da transformação da sorte de Maria Clara, o leitor não é levado a atribuir facilmente a ele a condição de vilão, isto se de fato em algum momento é possível fazer esta manobra. É claro que não se esconde do leitor as verdadeiras intenções de Paulo Lemes quando resolve se aproximar de Maria Clara. Lemes está interessado no lucro e o relacionamento é atalho para se obter isto, tendo em vista o sogro rico e o dote/herança advindo do casamento.

Mas, ao mesmo tempo, perdoam-se as falhas deste personagem porque suas justificativas são “nobres”, fundadas no amor que sente por Maria Clara: “Sei que vocês ricos dão preferência a outros mais ricos. Mas o meu amor por você turbou-me a mente. Maria, eu quero viver dentro de uma casca de noz, mas com você ao meu lado” (JESUS, 1963, p. 72).

Aos poucos, somos convidados a descobrir um personagem que não é calculista e que não prejudica as pessoas de caso pensado. Paulo prejudica as pessoas e a si mesmo por omissão, não de modo consciente. Apesar do nome “Lemes”, que se refere à noção de controle (HOUAISS, 2001), àquela peça do navio ou do avião que lhes dá a direção, Paulo Lemes deixa que a vida o leve, e segue-a com pouco rumo e/ou iniciativa. Ele não possui voz ativa nas suas redes de relações sociais, o que, de certa forma, nos faz novamente relacionar este personagem com mais uma das características comum ao malandro, elencada por Altamir Botoso (2011): o fato de o malandro não ter iniciativa.

De fato, Paulo é um indivíduo que não é sujeito do seu destino. Um dos episódios que evidencia esta ideia de omissão pode ser vista já na última parte do romance. E aqui são necessários alguns elementos do entrecho para que o leitor se localize. Como ficou aludido, Maria Clara é seduzida por Lemes e acaba fugindo da opulência de sua casa, no interior, para a vida miserável de um cortiço, na metrópole. Já no cortiço, longe de melhorar de vida, Lemes e Maria Clara, veem sua situação econômica piorar ainda mais. Assim, a certa altura, todos os moradores do cortiço onde Paulo e Maria Clara vivem são obrigados a desocupar o local, em um prazo de noventa dias. Aos poucos, todos os vizinhos vão embora, alguns para casa de parentes, outros conseguem encontrar casas para alugar, ou ainda, outros, não encontrando imóveis para alugar, acabam comprando terrenos. Neste cenário, a situação de Maria Clara é colocada na narrativa como uma das mais graves em comparação à dos vizinhos. Com extensa prole, sete filhos, ela passa a depender apenas dos seus trabalhos temporários para as despesas da casa, incapacitada de contar com Lemes, este sem emprego ou qualquer outra fonte de renda.

A “solução” encontrada por Lemes para este problema é levar esposa e filhos para se instalar em um terreno baldio, sem um mínimo de estrutura física e sanitária para acolher uma família, conforme se vê no trecho do romance:

Quando as crianças entraram no caminhão sorriam. Iam sentadas nos móveis. O caminhão percorreu várias ruas, parou num terreno desocupado pertinho de uma casa. [...] Maria ficou contente pensando: — Será que Paulo conseguiu, um quarto n'uma casa sem lama ao redor. [...] Paulo retirou os móveis do caminhão e colocou-os na calçada e pagou o motorista que zarpou-se. Carregou os móveis para o terreno vazio e encostou-os no muro. [...] — Onde é que vamos morar? Perguntou a esposa de Paulo. [...] — Vamos passar a noite aqui, respondeu, e amanhã construiremos um barracão neste local. [...] Começou aparecer alguns curiosos olhando aquela cena. [...] As pessoas iam jogando dinheiro. Os filhos de Maria Clara iam recolhendo e sorrindo. Paulo ganhou tanto dinheiro e pensou: — Se ficarmos aqui uns seis dias conseguiremos para comprarmos um terreno e umas tábuas para fazermos um barracão. [...] [De manhã] Paulo sentou-se numa cadeira e ficou aguardando o despertar de sua família. Os que passavam iam jogando dinheiro. Ele ia recolhendo. De vez em quando erguia os olhos sob o céu observando e suplicando ao grande Deus para não enviar chuvas. Esta era a sua preocupação. [...] — As crianças precisam comer. Eu fiz o café e fervi o leite, comprei pão, queijo e manteiga, disse Paulo com a satisfação de um grande herói. [...] — Está bem Paulo. [Maria Clara] Fitou seus filhos, que dormiam miseravelmente naquele estrado. — Oh! Paulo, eu não me conformo com o que você fez! [...] — Você tem razão, Dona Maria Clara Fagundes. Todos procuravam casas e mudavam. E nós íamos ficando. Eu fiquei com vergonha vendo os outros homens deixando a vila e nós sem ter para onde ir. Eu sou chefe da casa. Resolvi tirar você de lá de qualquer jeito. Juro que sofro mais do que você. Já estou enfasiado das críticas (JESUS, 1963, p. 161-169).

A cena é deprimente e dá testemunha dos valores que conformam Lemes. Como se vê, ele é aquele que, quase sempre, está à espera da intervenção do bom acaso para definir o ritmo da sua vida. Trata-se do malandro que se deixa levar pela sorte.

Toda a construção da narrativa leva a crer que é exatamente neste ponto, do destino e da sorte/azar, isto é, daquilo que não está nas mãos dos homens, mas na vontade dos deuses (ou da narradora – tanto faz), que os dois personagens, pertencentes a classes sociais diferentes, aproximam-se.

Para Lemes e Maria Clara os dois não estão juntos e passando por todas as dificuldades porque querem, mas porque existe uma força maior que rege suas vidas. Há algo de teológico nos destinos destes dois personagens, conforme se pode inferir no seguinte comentário de Maria Clara: “[...] Várias pessoas aconselhou-me para deixar-te, mas eu não tenho coragem. Você é meu legado fatal” (JESUS, 1963, p. 169). Ou ainda, na fala de Lemes, em que o anátema do destino se faz mais presente: “[...] *Talvez o teu casamento comigo foi castigo de Deus* para pagar os crimes que o teu pai deve ter cometido” (JESUS, 1963, p. 117, grifo nosso).

Lemes tem consciência que o modo como encaminha a sua vida não é visto como motivo de orgulho, como deixa evidente se dirigindo a Maria Clara: “[...] Reconheço que não sou o esposo ideal nem para você nem para teus pais. Não disponho de recursos nem para você divertir-se” (JESUS, 1963, p. 124). Mas, também não se incomoda. É como se não tivesse como ir contra o seu destino: “Oh! Maria. Até você! Se eu pudesse não deixava [você] sofrer, lamentou Paulo, tristonho e acrescentou: – Eu resolvi viver de qualquer jeito” (JESUS, 1963, p. 169).

Guardada as devidas proporções e aceita a hipótese de Botoso (2011) sobre a descendência do malandro brasileiro em relação ao pícaro espanhol, Paulo Lemes parece mesmo ser um personagem que fez a transição: ele não é pícaro. As características do pícaro, o “malandro espanhol”, são delineadas pelo teórico Antônio Candido como aquele que, no final da história, “[...] termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão” (CANDIDO, 2004, p. 21). Mas, esse final, muitas vezes, é antecipado por ascensão social.

Veja-se o caso de Lemes para contraste: não há alterações na sua condição socioeconômica ao longo da narrativa, pois ele não teve chance de desfrutar dos benefícios trazidos pelo dinheiro de Maria Clara, como também, não conseguiu conquistar a simpatia da Dona Raquel, que é a tia rica de Lemes. Lemes inicia a narrativa morando em um cortiço e morre em uma favela – pode-se dizer que são espaços equivalentes. Contudo, ao contrário do que acontece com o pícaro refletido por Candido, Paulo não lamenta a sua condição. Ao contrário, Lemes se sente bem neste ambiente: “Quando chegaram na favela, Paulo ficou alegre. *Era o seu ambiente*. Todos pobres. Todos irresponsáveis. Todos marginais. Eram pessoas conformadas com a pobreza. Viviam resignados, sem lamentos” (JESUS, 1963, p. 180, grifo nosso).

Note-se no trecho a visão que Carolina divulga dos moradores da favela: uma visão negativa e preconceituosa. A escritora, por este viés, traça uma imagem de si mesma como a moradora de favela que é essencialmente diferente do favelado médio, este um preguiçoso e acomodado, como Lemes.

Com efeito, as grandes modificações socioeconômicas acontecem apenas na vida de Maria Clara. Lemes, no papel do malandro, não serve como objeto para mostrar a

transição de ambientes e os confrontos destes espaços, como se propõe nos romances de origem hispânica e brasileira. Paulo Lemes, ao contrário, serve como catalisador para que haja as modificações na vida de Maria Clara. Nestes termos, podemos dizer que, mesmo sem querer, Paulo servirá de “leme” para a vida de Maria Clara.

O projeto de Carolina: a necessidade de se fazer ouvir na sala de vistas

Com *Pedaços da fome*, a ideia de Carolina parece ser “trazer” uma pessoa representante das classes altas brasileiras, com o perfil do típico leitor de Carolina naquele Brasil dos idos de 1960, para viver a lição catártica que ele próprio já havia experimentado lendo o diário *Quarto de despejo*. Este romance é uma descida ao inferno da favela, imposta à Maria Clara – esta uma espécie de estereótipo da mocinha rica, branca e ingênua, por isso, superficial, oriunda das classes altas brasileiras. Nesses termos, Paulo Lemes é o anti-Orfeu que vai buscar Maria Clara no paraíso, isto é, na casa do pai rico, para levá-la ao inferno brasileiro, aos cortiços e às favelas. De passagem, podemos comparar Lemes também ao Horácio e à Beatriz que acompanham Dante na *Divina comédia*, em direção à salvação.

É através da aproximação forçada entre Lemes e Maria Clara que a escritora do romance tem condições de trazer uma figura representativa da alta sociedade à favela para descobrir o que é o sofrimento: “Maria Clara sorriu, achando graça nas palavras. Porque ela não conhecia as lutas da existência. Para ela a palavra sofrimento era abstrata” (JESUS, 1963, p. 29). O romance de Carolina Maria de Jesus é uma drástica inversão da lógica dos espaços e dos personagens.

Neste viés, não é a figura do malandro que assume o papel dentro da narrativa de apresentar ao leitor e à Maria Clara as diferentes manobras – trapacear, enganar, extorquir – para se conhecer a vida da favela. Diferentemente, estas manobras, executadas por um malandro ‘desastrado’, servem como veículo para que o leitor seja convidado a entrar nos pequenos quartos de cortiços e conhecer a marginalidade daqueles que vivem na capital paulista, em plena expansão econômica; fato este responsável pela ‘regeneração’ e ‘expição’, por assim dizer, de Maria Clara e, por extensão, da alta sociedade – que, afinal, é uma das finalidades deste romance de Carolina Maria de Jesus: propiciar momentos de expiação para o leitor de romances de seu tempo.

Nesse sentido, o texto do romance é um texto de aprendizado e reeducação, com elementos teológicos. Levada pela mão de Carolina e pelo ‘meio-malandro’ Lemes, Maria Clara mostra que está aprendendo a lição. Paulo Lemes é professor sem saber: “O meu casamento com você [Paulo] é uma expiação daquelas faltas. *Dizem que o que se faz paga-se. [...] Agora que sou pobre é que tenho dó dos pobres.* Porque compreendo o seu sofrimento. Quantos pobres hão de estar ressentidos comigo” (JESUS, 1963, p. 116, grifo nosso).

Nesta linha, podemos também pensar sobre o estereótipo do pobre presente no romance de Carolina. Este é desenhado, por exemplo, a partir do olhar dos personagens ricos do texto, que são a família de Maria Clara, incluindo-se ela, e, também, o tio de Paulo. Nesta ideia pré-formada do pobre, há uma predominância da visão deste como

um ser que prejudica o rico. Não é à toa que sobrinho (Paulo Lemes) e sua tia (Dona Raquel – mulher pobre que se casou com um homem rico) interferem na vida dos seus parceiros. Parece ser o pobre o responsável por mudar (para pior) a vida das pessoas ricas.

É curioso notar que, apesar de ser escrito por alguém que tenha passado por um histórico de extrema pobreza, o romance espelha um preconceito sobre o pobre que pouco é desmistificado no decorrer da narrativa. Confusão comum entre o desprezo pela pobreza e pela miséria que se estende metonimicamente à pessoa pobre ou à miserável. Em todo caso, sem necessariamente ser exclusividade nossa, é extensivamente operante na ideologia da vida brasileira – independentemente da classe social.

Uma possível leitura para este comportamento da escritora em seu romance talvez seja a vontade de assumir a presumível máscara de quem, agora, pertence definitivamente à “sala de visita”. Muda-se o gênero: no lugar do diário, o romance. Ao lado disso, precipitadamente, incorpora-se, com pouca ou nenhuma crítica, aquele discurso que se presume inerente às classes altas que iguala pobreza e pobre. Uma mudança de postura para tentar se fazer ouvir por aqueles que, assim como Carolina, estão na sala de visita. Com isto, Carolina exige para si o direito e a autoridade para configurar um personagem pertencente à “sala de visitas” e encaminhar para “o quarto de despejo”, a favela, que é o lugar destinado a abrigar aquilo que não tem mais valor, ou ainda, de modo metafórico, aos homens que não têm voz ativa socialmente.

Conclusão

Há um desejo compartilhado tanto por Carolina, na realidade, quanto por Maria Clara, na ficção, após conhecerem a realidade do marginal: os ricos precisam aprendam a ser mais ‘humanos’ – como, em certa medida, elas mesmas foram obrigadas a aprender, a partir das suas próprias experiências enquanto marginais na capital paulista.

Diz Carolina em seu *Diário*: “O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora. [...] Quem passa fome aprende a pensar no próximo e nas crianças” (JESUS, 2004, p. 26). Por sua vez, Maria Clara reflete: “Tôdas pessoas que são ricas deviam conhecer a pobreza [sic]; haviam de ser mais humanos” (JESUS, 1963, p. 90-91).

Dentro do romance, os desejos expressos nessas falas se tornam ficcionalmente possíveis. A escritora coloca dois estereótipos representativos de classes sociais distintas para interagir – Maria Clara, uma jovem rica e Paulo Lemes, um rapaz pobre. Por conseguinte, o pobre, de certa forma, assume a função de proporcionar a uma jovem rica as condições para que ela obtenha certas lições. Dentro da ética de Carolina Maria de Jesus, este processo, apesar de árduo, é necessário para que se desenvolva, por sua vez, um sistema de aprendizagem do respeito ao próximo, que é nada menos que um aprendizado pela fome. O romance de Carolina Maria de Jesus parece ser um aceno da autora para as classes altas: ela, talvez, estivesse disposta a oferecer algumas lições de humanismo a essas classes.

E parece não haver outro caminho possível para Maria Clara no processo de aprendizagem, senão por meio do sofrimento. Assim, e ainda dentro da ética da autora, este não é visto como uma forma de punição, antes, trata-se de uma forma de purificação e, a partir disso, da redenção. Aliás, diga-se de passagem, o único punido (com uma morte estranha, de infarto, no final do romance) é o pobre Paulo Lemes, por ter enganado a rica Maria Clara e seu rico pai.

No contexto do desenvolvimentismo dos anos de 1950 e 1960, no contexto da radicalização da Guerra Fria e dos antagonismos entre esquerda e direita (que iria se agravar com o Golpe Militar de 64), a ex-miserável Carolina Maria de Jesus, relativamente emancipada, é uma cidadã brasileira que não quer punir nem humilhar a classe alta. Não há revanche em sua ficção. Ela, com efeito, parece ser favorável à ordem. A escritora, nessa linha, quer que aquelas classes sejam educadas. Para obter isso, Carolina desenha seu romance com elementos de uma teologia difusa que articula sofrimento, purificação e redenção.

Maria Clara tem o país e a cidade de São Paulo, como seus correlatos. Ela “precisa” dar o devido valor ao que tem, sem a ânsia de sempre querer mais e mais – desatenta à pobreza que a circunda. Da mesma forma, o país e cidade também têm o que aprender, segundo Carolina: o desenvolvimento econômico deve ser inclusivo, não pode se esquecer dos pobres.

No entanto, a protagonista apenas conseguirá alcançar esse entendimento da vida, quando passar pelo processo árduo da aprendizagem pela fome. É no momento que passa pelas maiores crises físicas e emocionais, que de fato, Maria Clara descobrirá o verdadeiro sentido que cabe à palavra “felizarda”. A palavra “purgatório” não está no trecho abaixo gratuitamente:

– Então minha filha, você foi uma felizarda? [...] – Não papai. Fui uma infeliz. Fiquei conhecendo o rigor da existência. Tenho a impressão que retorno de uma *viagem ao purgatório*. Agora estou contente porque o senhor protege-me, porque o senhor defende-me. O senhor é uma sombra amiga na minha vida. Enfim... o senhor é o meu pai! [...] O coronel entregou-lhe um embrulho. [...] Ela desfez o embrulho e exclamou: - minhas jóias! Obrigada papai! É ao lado do senhor que devo dizer: - sou uma felizarda (JESUS, 1963, p. 215, grifo nosso).

No final do romance, a estrutura teológica recorrente se fecha com um final feliz de contos de fadas. Depois da aludida “viagem ao purgatório”, Maria Clara retorna à casa do pai. ‘Tudo’ parece igual como no passado, antes da chegada de Paulo Lemes. O quarto da ‘menina fujona’ fora deixado intocado. E mesmo as joias, símbolo da sua condição de princesa, são plenamente recuperadas pelo pai. Paulo Lemes, acometido por um enfarto, falece. Parece que o “pesadelo acabou”.

Nesse sentido, o projeto de Carolina parece se encaminhar para o seguinte esquema: ela configura uma boneca com indumentária de habitante da alta sociedade, coloca-a para sentir na pele o que é o sofrimento – por sinal, sentido, na vida real, pela própria Carolina e pelos demais marginais na vida real. No romance, no entanto, este sofrimento

é catártico: o leitor médio de seu texto se coloca identificado com Maria Clara e, ao final, depois das páginas de engano e sofrimento, vem a purificação.

Carolina age como uma “criadora” de fato, e o seu romance tem laivos de teologia. Seus personagens, sem exceção, são joguetes nas mãos de ferro de uma narradora – que é, afinal, expressão da vontade ficcional da própria Carolina. Superficiais, pouco ou nada reflexivos, eles agem pouco dentro de si e fora de si – não têm liberdade.

Oprimida pela sua condição, pelo quase determinismo do *apartheid* social brasileiro de meados do século XX, Carolina ganha liberdade no seu romance. Neste, subverte a realidade e transforma *personas* – sejam ricos ou pobres, sejam ingênuos ou espertos, sejam malandros ou princesas – em seus fantoches.

Agradecimentos

Ao curso de Mestrado em Letras (PPGL/UFGD), pela oportunidade do desenvolvimento da pesquisa; à CAPES/CNPq/UFGD pelo incentivo financeiro à pesquisa, de onde partiu este artigo.

COSTA, A. K. T.; PEREIRA, R. S. Literary representation as a political act: the Carolina Maria de Jesus’ pedagogical project to her characters in the 1963 novel *Pedaços da Fome*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.11-27, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *Literature, as a political act, places itself as a space for the construction of the identity of groups inserted in a particular social context. In the Brazilian literary contemporaneity there is a growing movement in favor of the construction of spaces of multiple voices, which are sociopolitical and culturally marginalized. Carolina Maria de Jesus, black woman, slum dweller and with only two years of study, is such an example. From the analysis of the novel Pedaços da fome, published in 1963, it becomes possible to observe the glimpse of the marginal to the non-marginal, expressed, above all in the configuration and relation of Carolina with her characters Maria Clara Fagundes and Paulo Lemes. The choice of the novel genre, as well as its textual options, which also do not occur randomly, there is intrinsic to the textual weaving to the pedagogical project, which the writer will put into practice. They are discussions through the theoretical basis as Bastos (2006), Candido (2004), Robert (2008), among others.*
- **KEYWORDS:** *Carolina Maria de Jesus. Novel Genre. Contemporary Brazilian Literature.*

Referências

- BASTOS, H. Formação e representação. **Cerrados**, Brasília, v. 15, n. 21, p. 91-112, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/3851>. Acesso em: 06 abr. 2016.
- BOTOSO, A. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. **Letrônica**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 122-135, 2011.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: CANDIDO, A. **O discurso e a sociedade**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004. p. 17-46.
- COSTA, A. K. T.; PEREIRA, R. S. Vozes marginalizadas: estudo da narrativa literária em Quarto de despejo: 1960. **Arredia**, Dourados, v. 1, n. 1, p. 120-131, 2012.
- HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. CD-ROM.
- JESUS, C. M. **Casa de alvenaria**: diário de uma ex-favelada. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, 1961.
- JESUS, C. M. **Pedaços da fome**. São Paulo: Aquila, 1963.
- JESUS, C. M. **Diário de Bitita**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- JESUS, C. M. **Quarto de despejo**: diário de uma favela. São Paulo: Ática, 2004.
- ROBERT, M. **Romance de origem, Origem do romance**. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.
- VOGT, C. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, R. (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 204-213.

TERRITORIO Y PERTENENCIA: LAS EXPERIENCIAS DEL DESPLAZAMIENTO EN LA POESÍA DE MUJERES MAPUCHE¹

Carolina Andrea. NAVARRETE GONZÁLEZ*
Gabriel SALDÍAS ROSSEL**

- **RESUMEN:** El presente artículo se propone hacer un análisis de la poesía reciente escrita por mujeres mapuche a la luz de la temática del desplazamiento. Este es analizado en su relación con los sentidos de pertenencia y las complejas y expansivas dimensiones del territorio mapuche configurado por las voces líricas. Se analiza un corpus poético de las autoras Maribel Mora Curriao, Juana Guayaquil Lipicheo y de María Isabel Lara Millapán, enfatizando el plano afectivo y el rol de la poesía como una herramienta a través de la cual las mujeres inscriben diferentes formas de habitar el territorio, articulando la territorialidad desde lo heterogéneo y lo múltiple y, permitiendo la emergencia de esta tanto en su dimensión ancestral como dentro del espacio de la ciudad.
- **PALABRAS CLAVE:** Poesía. Mujer. Mapuche. Desplazamiento. Territorio.

Introducción

“La poesía no sirve para nada”², sostiene el poeta mapuche Elicura Chihuailaf (1995, p. 61), mientras María Teresa Panchillo indica: “¡Hagamos la poesía útil!”³. Ambas declaraciones aluden al potencial de la poesía para afectar y ser afectada por el mundo a su alrededor, caracterización que no está alejada de la práctica concreta de lo que la poesía “es” para el pueblo mapuche. Cuando los poetas mapuche hacen uso de la palabra, actualizan lo que tradicionalmente ha sido concebido como “ul”, es decir, un canto transmitido oralmente dentro de un discurso que posee claros puntos de vista y perspectivas específicas sobre la vida, la muerte, la memoria, y, especialmente, la territorialidad.

* UFRO – Universidad de La Frontera. Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades - Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Temuco – Chile. carolina.navarrete@ufrontera.cl.

** UCT – Universidad Católica de Temuco. Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades – Departamento de Lenguas. Temuco - Chile. gsaldias@uct.cl.

¹ Este artículo se inscribe dentro del Proyecto Fondecyt 1160191, “Llaneros solitarios, fisiatras y sampleadores. Artes poéticas, manifiestos y proclamas en la poesía chilena (1950-2015)”.

² Ver el poema “La llave que nadie ha perdido”, en *Sueños azules y contrasueños de Elicura Chihuailaf* (1995).

³ Ver Panchillo (2017).

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

“*Inchiñ ta choyugeyin map mew txipauñ*” [Nosotros brotamos de la tierra] (ÑANCULEF HUAIQUINAO, 2016, p. 82) declaran los mapuche, uno de los grupos indígenas más numerosos de América del Sur⁴. Dentro de su ontología, son concebidos como brote de la tierra. De ella brotan como cuerpo, en ella viven un tiempo y luego vuelven, como materia, al ciclo tierra (ÑANCULEF HUAIQUINAO, 2016). El nombre “*mapu-che*” o “gente de la tierra” expresa una identidad vinculada a la noción de pertenencia territorial. Sin embargo, la permanencia en el *Mapu* –la tierra– ha sido y aún continúa siendo uno de los aspectos más problemáticos del ser mapuche.

El fenómeno del desplazamiento del pueblo mapuche tiene una larga y triste historia que se remonta a la época de la conquista española y se agudiza aún más tras la llamada “Pacificación de la Araucanía” llevada a cabo por el gobierno chileno durante el siglo XIX, lo que ha determinado que gran parte de este pueblo denuncié haber sido removido injustamente de lo que ellos conciben como su hogar ancestral. El impacto de semejante acontecimiento no puede ser subestimado; dada la larga historia de desplazamiento forzado, las nociones de territorialidad, habitabilidad e incluso identidad mapuche se han visto por siempre alteradas, por lo que acudir a la poesía actual representa una avenida de acceso importante para evidenciar las múltiples maneras en que el fenómeno del desplazamiento ha afectado la conceptualización del mundo mapuche desde su propia ontología. A continuación, quisiéramos proponer un abordaje del fenómeno del desplazamiento mapuche específicamente a través de la producción literaria de poetas mapuche contemporáneas. La razón de tal selección se funda en la convicción de que la reflexión poética de las mujeres mapuche abre el espectro de representación del territorio ancestral a dimensiones al mismo tiempo actualizadas y profundamente íntimas cuya contingencia resulta especialmente reveladora en relación a la situación actual de este pueblo indígena.

La primera dimensión del desplazamiento que abordaremos a través del análisis del corpus poético será el desplazamiento como realidad física; es decir, como un sistema disciplinar que genera distancia entre el cuerpo y el territorio, generalmente contenido en la llamada experiencia del “desplazamiento forzado” del pueblo mapuche⁵. Este tipo de desplazamiento es bastante prominente dentro de la producción poética de mujeres mapuche, pues da cabida a la expresión del cuerpo doliente y nostálgico de la mujer tras la partida, tal como lo podemos ver en los poemas “Huida”⁶, de Maribel Mora Curriao, poeta e investigadora mapuche nacida en la Región de los Ríos, Chile, en el año 1970 y “Grafiteando inmigración”, de la poeta Juana Guayaquil Lipicheo, poeta mapuche nacida en la comunidad indígena de Panguimapu Alto, San Juan de la Costa, en 1972.

⁴ Ver Magnus Course (2010).

⁵ La aproximación de Robinson resulta explicativa y útil. Para este autor el desplazamiento es entendido como “un fenómeno sociopolítico que altera las vidas e identidades de las personas”; “[...] la eliminación geográfica forzada de los individuos de sus hogares o de sus regiones; estas personas removidas se vuelven, así, personas desplazadas” [*a sociopolitical phenomenon that disrupts people's lives and identities*]; “*the forced geographical removal of individuals from their home or home regions; the people thus removed become displaced persons*]. (ROBINSON, 2013, p. xx traducción nuestra).

⁶ Este poema forma parte de *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*, editada por Jaime Luis Huenún, en 2007.

El desplazamiento como desterritorialización en “Huida” de Maribel Mora Curriao y “Grafiteando inmigración” de Juana Guayaquil Lipicheo

El poema “Huida” de Mora Curriao, se encuentra dividido en dos secciones, “Huida I” y “Huida II”. En la primera, quien huye es una mujer, Margarita; ella es la que se desplaza, la que abandona la tierra mapuche para evitar el destino trágico de sus hermanos, alejándose de la senda que estos transitaron y huyendo, en una estrategia de desplazamiento interno, con el fin de sobrevivir. Los versos “La misma ruta que perdió a sus hermanos y que Margarita abandonó / con premura” (MORA CURRIO, 2007, p. 325), connotan el momento activo del desplazamiento como desterritorialización del *Nag Mapu*.

La cadencia que atraviesa el poema se produce por la repetición de los verbos en tiempo pasado. El uso del imperfecto da cuenta de una forma de habitar la tierra que se remonta a una tradición y a un proceso, pero que, precipitadamente, debe dejarse atrás. El uso del pretérito corta el flujo afectivo del goce primigenio con el territorio y, tanto la voz lírica “inscrita en un nosotros”, como el *mapu* o la tierra, comparten el lamento de la partida. Los versos: “Llovía oscuro y el mundo era un inmenso lago. La luna se / ocultaba a nuestros ojos” (MORA CURRIO, 2007, p. 325) revelan que el desplazamiento de Margarita se produce dentro del marco del *itxofill mogen*, es decir, como un movimiento a través de la biodiversidad y el pampsiquismo mapuche. Estos versos muestran una relación basada en la empatía, tanto de la voz lírica hacia la tierra, cuando habla en plural, como también del *mapu* mismo hacia ella.

Podemos ver esta empatía hacia el territorio más claramente en la manera en que el agua es representada en el poema. Recordemos que para la filosofía mapuche, todo es energía o *newen*, por lo que el agua corresponde a una fuerza primordial, aquella que a partir del equilibrio con la tierra dio origen al pueblo mapuche:

Se dice que la energía de la tierra, el *newen mapu*, está en concomitancia con el *newen* del agua, permitiendo la creación mapuche [...] Ambos, *newen* de la tierra y del agua respectivamente, permiten la creación humana, y sin ellos no habría vida [...] es el agua el que engendra en la tierra, y es en lo más alto de los *winkul*, montañas y cerros, donde cohabitan estos *newen* [...] A partir de estos cerros, donde siempre cada *lof* o comunidad de origen, tiene parte de su derecho colectivo, cerros o *Winkulmapu* que nos permiten interpretar el sentido de la creación desde la ontología mapuche (ÑANCULEF HUAIQUINAO, 2016, p. 25).

Desde aquí podemos ver como el poema se inserta en la tradición del origen del pueblo y como la senda abierta por donde huye la protagonista corresponde a las montañas, donde habita el *newen* del agua, el que en este caso se encuentra resemantizado, ya que no implica origen, sino, el anuncio del despojo que ha de venir tras el vaticinio de la lluvia negra: “Llueve hoy como entonces, oscuro ante nuestros ojos” (MORA CURRIO, 2007, p. 325).

En tanto, en “Huida II”, la voz lírica, tiene que abandonar el espacio mapuche, lo que también implica dejar atrás su cultura, su matriz y aceptar el desplazamiento con

el peso del desgarramiento: “Allí dejaba el sol, / la nieve, / los besos, / y las placentas aún calientes / de los últimos partos, / las oraciones que dije / y las que no dije / en la montaña” (MORA CURRIAO, 2007, p. 326-327). Esta noción de separación con la tierra se hace eco con lo que Felix Guattari (2006, p. 421) entiende como territorio, es decir, como un espacio vivido o un sistema percibido en el cual el sujeto se siente “como en casa”, siendo sinónimo a su vez de apropiación y subjetivación. Este planteamiento de Guattari implica tanto la dimensión física del lugar (es decir, el espacio) como la dimensión intangible del mismo; a saber, la lengua, las prácticas culturales, religiosas, etc. Por lo tanto, el despojo de las tierras implica una desterritorialización tanto de la lengua (las palabras de los abuelos) y de las entidades humanas y no humanas, así como, también, de los trazos físicos de los caminos donde dejaron huella los ancestros⁷. De esta forma, la voz poética inscribe al pueblo mapuche dentro del olvido y la precariedad que implica el “abandono con premura” del lugar ancestral, designando el desplazamiento más que como un movimiento, como un acto de desterritorialización.

Aquí cabe preguntarnos si, tras el abandono, se plantea una reterritorialización del espacio, pues tanto Deleuze como Guattari han señalado que la desterritorialización y la reterritorialización funcionan en una interacción permanente de tensión entre la una y la otra. En este sentido adherimos al postulado de Oviedo, quien sostiene que la poesía mapuche, al apropiarse de la lengua hegemónica como herramienta de reterritorialización, denuncia las fuerzas del despojo de las tierras llevadas a cabo por el Estado chileno⁸. Desde esta posición, la poesía funcionaría como un arma que reterritorializa la pérdida de la tierra, por medio de la apropiación de la palabra en la lengua del colonizador.

Para comprender, por lo tanto, de qué manera la voz lírica reterritorializa la pérdida de la tierra ancestral, es necesario comprender la dimensión afectiva de las palabras empleadas en la escritura. En este sentido, el factor más relevante de la escritura poética es su tono doliente. El tono melancólico y la oscuridad del afuera (la lluvia, la luna oculta, etc.) pasan, a medida que el poema avanza, hacia el espacio interno de la voz lírica, como un temple de ánimo ya anunciado por los ancestros, quienes, en “Huida I” ya habían señalado que “[...] los abuelos hablaban de antiguos designios.

⁷ Existe un debate abierto respecto a la pertinencia del concepto “desterritorialización” en el ámbito de las ciencias sociales y las humanidades. La propuesta original de Guattari y Rolnik (2006) en *Micropolíticas* (y en alguna medida también en *Mil Mesetas* [DELEUZE; GUATTARI, 2006]) comprende el proceso de desterritorialización como una apertura del territorio original que lo fracciona en diferentes líneas de fuga, quebrantando en el proceso (o volviendo rizomática) la organización de las agencias asociadas al territorio mismo. Este proceso no es esencialmente ni positivo ni negativo, sino que describe un devenir asociado a las diferentes formas de habitar el territorio, que, en el caso de Deleuze y Guattari, generalmente se asocia a una experiencia nómada relativamente liberadora. Rogério Haesbaert (2013) parte de esta premisa para proponer en *El mito de la desterritorialización* que no es posible experimentar la desterritorialización como un fenómeno absoluto, sino que este siempre implica una nueva reterritorialización que, en última instancia, genera una multiterritorialidad que experimentamos como parte de nuestro día a día. En este trabajo, concebimos la desterritorialización de acuerdo a la conceptualización de Deleuze, Rolnik y Guattari, puntualizando, sin embargo, que dicho devenir constituye una consecuencia no deseada de una experiencia impuesta sobre el pueblo mapuche: la experiencia del desplazamiento forzado. Por lo tanto, la pérdida del territorio físico y simbólico que la poesía mapuche denuncia está muy lejos de cualquier tipo de caracterización liberadora implícita o explícita.

⁸ Ver Oviedo y Yaneth (2009-2012, p. 7).

Nadie dudaba entonces de sus palabras, ni lo hacemos ahora” (MORA CURRIAO, 2007, p. 325).

El tiempo pasado se identifica con el tiempo presente: “como era entonces, es ahora” y el ciclo mapuche se repite, ya que el acontecer no se aminora con el retorno a la tierra. En este poema no hay regreso, sólo la huida acompañada de la nostalgia que se anticipa y se vive como dolor: “La noche no es más / que una inmensa roca, / azul como la melancolía / de la luna nueva” (MORA CURRIAO, 2007, p. 327).

Tal como sostiene Yuval-Davis (2011), siguiendo a Hannerz, el sentido del hogar emerge con la noción de lo que significa estar lejos de este. Desde esta perspectiva, el sentido de pertenencia de la hablante se intensifica en la medida que se aleja, al mismo tiempo que el futuro se clausura y emerge el tema de la desesperanza. Es un futuro negro, y como el futuro se encuentra en el pasado de acuerdo a la ontología cíclica mapuche, el desplazamiento tenderá a replicarse. Lo que “Huida II” agrega a la primera huida, es el sufrimiento que implica el desplazamiento forzado. Esta congoja provoca que la voz lírica se desprenda de sí: “Ajena yo”; y que en un momento se refugie en la esperanza: “remonté por el camino claro. / Mañana volveré / -me dije- / y sembraré nuevos cantos. / Cerré los ojos para recordarlo” (MORA CURRIAO, 2007, p. 325).

Esta primacía del tono doliente y nostálgico, así como la vinculación entre el temple de ánimo de la voz lírica y la situación física del territorio del que se separa, parecen sugerir una identidad marcada por el abandono. Sin embargo, a lo largo del poema no detectamos una denuncia ni un reclamo hacia un victimario, así como tampoco vemos una voz poética victimizada, como podría desprenderse de ciertas narrativas del dolor o de historias sensacionalistas que hacen del dolor un espectáculo (AHMED, 2000). Aquí, en cambio, lo que se presenta es una voz que recoge la marca del abandono, la recupera y la pone en relación con su historia, trayéndola al presente y registrándola en la memoria.

Si bien un potencial lector no mapuche podría sentirse con-movido por este dolor, debe cuidar de no apropiárselo. Tal como sostiene Ahmed, a propósito de los testimonios de indígenas australianos, reclamar el dolor del otro como propio es una forma de apropiación: “[...] escuchar el dolor del otro como mi dolor y empatizar con el otro para, de esta forma, curar mi cuerpo [...] implica violencia [...], el dolor es evocado como aquello que es más íntimo, como aquello que ningún otro puede sentir”⁹ (AHMED, 2000, p. 35, traducción nuestra). En este sentido, al lector de “Huida I” y “Huida II” de Mora Curriao, le queda la posibilidad de establecer una conexión con el poema, primero desde una escucha atenta, y segundo para aprender a vivir con la imposibilidad de sentir el dolor del otro.

Esto nos deja con una doble interrogante sobre la problemática receptiva y afectiva que plantea el poema. En primer lugar, si no se puede sentir el dolor de la voz lírica mapuche como propio, tampoco corresponde definirlo en forma excluyente como “lo otro”, ya que esto sería inscribirse dentro de una violencia colonialista. Una de las soluciones para un lector no mapuche podría existir en la línea propuesta por Jean-Luc

⁹ “[...] to hear the other's pain as my pain, and to empathise with the other in order to heal the body (in this case the body of the nation), involves violence” (AHMED, 2000, p. 35).

Nancy (2006): “ser-unos-con-otros”, es decir, reconocer las múltiples diferencias culturales que no pueden amalgamarse, pero que pueden coexistir en paralelo, o, como diría la socióloga Silva Rivera Cusicanqui, reconocernos como una sociedad abigarrada desde una identidad *ch'ixi*¹⁰.

Por otra parte, el lamento por la partida en el poema implica que el desplazamiento tiene la capacidad de afectar el cuerpo de la mujer que se aleja de su tierra, pero, al mismo tiempo, ella también afecta la territorialidad de la que se desprende. La capacidad de afectar y de ser afectado se traduce en un cruce de intensidades. De este modo, el desplazamiento puede ser entendido como un proceso que fija un tipo de intensidad afectiva (en este caso, el dolor), produce un tipo de subjetividad específica (el de la mujer doliente), articula una forma de agenciamiento con el territorio (en este caso, lo nómádico), que, a su vez, se desterritorializa del *mapu* para reterritorializarse en la palabra, en un movimiento fluctuante de separación y pertenencia tanto personal como colectivo.

En otras palabras, este poema nos muestra cómo la experiencia del desplazamiento implica no solo un movimiento humano, sino, también, un desplazamiento de la conceptualización misma de lo que entendemos como espacio, lugar y, especialmente, hogar. La pertenencia, en suma, se prueba móvil y con capacidad de trasladarse, encarnándose, igual que el dolor y la nostalgia, en la palabra misma del recuerdo.

Otra marca tonal y otros matices se pueden percibir en el poema “Grafiteando inmigración”¹¹, donde la voz poética se infiltra en el espacio de la ciudad como una afirmación vital de su poder de autoafirmación. La cadencia que le imprime el uso de los signos de exclamación como “¡Escúchame! ¡Ven y mírame! / Lllámame Mapuche, inmigrante, sudaca/ Negro, africano, esclavo, neoesclavo” (GUAYAQUIL LIPICHEO, 2007, p. 112), entre otros, dotan al poema de la urgencia apelativa de ser vista por el *huinca*, y sobre todo, de ser escuchada, por él. Es un llamado para que este reconozca su identidad no como un cuerpo extranjero, sino como alguien que camina a su lado en el espacio de la ciudad.

La agencia de la voz lírica se enmarca en un sentido de reafirmación identitaria, participando de una dinámica territorial que anima el mundo mapuche contemporáneo. A través del poema, podemos observar un intento de la voz lírica por desafiar la relación dicotómica entre el espacio urbano y el indígena, lo que se traduce en una fluidez del territorio, expresada en los versos “Porque ahora soy nueva / En esta tierra ¡Mi tierra! / Que es tuya, pero, que hago mía [...] Soy Mapuche, del sur, / Ahora soy una mapurbe”

¹⁰ “La noción de *ch'ixi*, [...] equivale a la de ‘sociedad abigarrada’ de Zavaleta, y plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. [...] Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa. La posibilidad de una reforma cultural profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo” (RIVERA CUSICANQUI, 2010, p. 70-71, énfasis en el original).

¹¹ Este poema forma parte de *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*, editada por Jaime Luis Huenún, en 2007. También forma parte de la antología *REUËMIN. Poesía de mujeres mapuche, selk'nam y yámana*, editada por Cristián Aliaga y Juan Pablo Huirimilla en 2017.

(GUAYAQUIL LIPICHEO, 2007, p. 114), donde el neologismo “mapurbe” marca la nueva forma de habitar el territorio que la voz lírica desarrolla para adaptarse a su nuevo entorno.

A medida que el poema avanza, la voz lírica se apropia del espacio urbano, lo que implica una ampliación de la geografía mapuche, conformando una identidad que se impone como derecho y que, al mismo tiempo, anhela pertenecer y ser reconocida desde su heterogeneidad. Al hacer esto, la voz lírica también afirma su identidad mapuche en un nuevo territorio y demanda del *huinca* una respuesta que posibilite un reconocimiento de su lugar en un espacio vital que ambos compartan.

La lucha por esta nueva territorialidad “mixta”, sugerida en el poema, tiene que ver con vivir bien mediante relaciones sociales donde exista integración y convivencia con lo diferente, así como también la creación de estrategias que permitan la manifestación de “identidades plurales” donde lo heterogéneo sea reconocido y valorado.

La forma de inscribirse dentro de la lucha por la pertenencia es a través de las herramientas que se han adquirido como inmigrante: la educación y el dinero. Su supervivencia es desde dentro del espacio ciudadano, espacio que no le pertenece y en el que habita como una “mapurbe”. Se trata de crear una estrategia que implique el reconocimiento de una identidad plural, capaz de valorar lo heterogéneo, lo cual correspondería a una de las claves del conflicto que el indigenismo plantea a la globalización. La geografía mapuche urbana expande las formas de habitar, y el desplazamiento de lo ancestral ya no es doliente como en los poemas anteriores. El tono de urgencia presente aquí tiene que ver con la necesidad de ser visto, valorado y reconocido por el otro, lo cual es reforzado por la utilización del lenguaje español en vez del *mapuzugún*, con el fin de interpelar al *huinca* en sus propias palabras.

La elección del *huinca* como destinatario poético, el clamor por la soberanía sobre la ciudad y el uso de la lengua del colonizador para hablarle, hacen de este poema una propuesta de apertura, no solo a las fronteras físicas de la territorialidad mapuche, sino que también de la subjetividad mapuche, la cual ha sido tradicionalmente circunscrita a la injusta noción del “enemigo interno de Chile” (FALLABELLA LUCO, 2009, p. 82) Aquí la voz lírica no quiere excluir al *huinca* de su territorio, sino que manifiesta su deseo de proclamar un espacio compartido, donde todos puedan ejercer su derecho de vivir en paz.

Desplazamiento radical y exceso de territorialidad en “Pewkuleayu” de María Isabel Lara Millapán

Las características específicas del movimiento de los cuerpos dependen sustancialmente de la naturaleza del desplazamiento. En la medida que la distancia entre el cuerpo y el territorio aumenta, también cambian las condiciones afectivas y emocionales del desplazamiento. Hasta ahora nos hemos referido a este fenómeno como un acontecimiento estrictamente contenido dentro de los confines físicos del *Nag Mapu* mapuche, por lo que a continuación ampliaremos el enfoque, refiriéndonos al desplazamiento en su faceta más trascendente, es decir, como un acontecimiento que separa al cuerpo no solo del

territorio, sino de toda la dimensión física de la tierra. En otras palabras, nos referimos al desplazamiento radical de la muerte.

El poema “Pewkuleayu”¹² de María Isabel Lara Millapán, nacida en la comuna de Freire en la región de la Araucanía en 1979, aborda el tema del desplazamiento de una tierra a otra de acuerdo a las etapas de la vida. Este desplazamiento evidencia varios tipos de territorialidades. Una es el *Nag Mapu*, el lugar donde se invita a la atestiguación de la historia, y el otro, el *Wenu Mapu* o la tierra de arriba hacia donde se desplazan los abuelos. En los versos: “Ahora, ahora los ancianos de mi tierra se están yendo / Ahora van sus ojos al wenu mapu” (LARA MILLAPÁN, 2007, p. 229), podemos leer el desplazamiento como una metáfora de la muerte. Se trata del movimiento de este mundo al siguiente.

Antes de describir cómo se lleva a cabo el proceso del desplazamiento radical, debemos considerar la naturaleza de los espacios entre los que se produce el movimiento. Como ya hemos señalado, el *mapu* dentro del *mapuche kimun* o conocimiento mapuche, corresponde al todo: “Es mapu lo de aquí, donde vivimos, trabajamos, producimos, Nag Mapu le llamamos a eso; lo de arriba, en esas dimensiones que occidente llama ‘cielo’, le nombramos Wenu Mapu” (ÑANCULEF HUAIQUINAO, 2016, p. 23, énfasis en el original). Esto quiere decir que el desplazamiento, incluso tras la muerte, se produce como parte de una totalidad expansiva que abarca la realidad física de los seres humanos, pero que también la supera. Estamos hablando de otro tipo de espacio, de uno que se multiplica por los sentidos, una extensión de territorio donde los cuatro elementos, el aire o *kurruf*, el agua o *ko*, la tierra o *mapu* y el fuego o *kutxal*, son sus protagonistas. En suma, estamos hablando de un territorio que excede el concepto mismo de territorialidad tal como lo entiende Occidente y que, por lo tanto, no puede ser contenido ni expresado en los términos concretos y específicos de una coordenada en un mapa o de un trazo en una hoja de ruta.

Esta reconceptualización de la territorialidad a través del desplazamiento es expresada desde el comienzo del poema: “Hubo que partir un día hermano” (LARA MILLAPÁN, 2007, p. 229). Este desplazamiento inicial es manifestado como una pérdida a través del tono del poema y la enunciación: “Y dejar el bosque perfumado / El vapor de la tierra / En una mañana de sol / Después de la lluvia / Y las lagunas donde suelen esconderse las aves del viento” (LARA MILLAPÁN, 2007, p. 229). No se trata solo de la pérdida de un lugar, sino de una pérdida íntima de la tradición, y quizá de la identidad a nivel individual y comunitaria. Estos versos remiten a la naturaleza sacra y total de la tierra que se abandona y, por lo tanto, a una territorialidad que excede las fronteras impuestas por leyes o normativas estatales.

De forma similar a como sucede en el poema de Curriao previamente analizado, la pérdida del lugar implica el abandono de la comunidad (al hermano), así como la pérdida de contacto con las entidades no humanas (bosque, lagunas, aves, etc.), elementos que, en su conjunto indivisible, forman todos parte de la ontología sacralizada del pueblo mapuche: “[...] como las plantas o el agua, todo el mundo inanimado para los

¹² Este poema forma parte de *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea*, editada por Jaime Luis Huenún, en 2007.

mapuche tiene vida, pues todo es energía y, por ende, newen, pues desde el punto de vista mapuche todo es newen [...] todo es sagrado en la cultura mapuche” (ÑANCULEF HUIQUINAO, 2016, p. 36).

La segunda estrofa continua con esta idea de territorio que excede el concepto de espacio como fijación o punto estático. La voz poética introduce la nostalgia por un pasado donde la añoranza se produce por un territorio donde se rebasan los límites de la realidad física: “Cuanto habría dado mi corazón / Por cabalgar / Entre la brisa, / Y seguir las huellas del temo / Van dejando en el camino hasta el estero” (LARA MILLAPÁN, 2007, p. 229). Estos versos revelan una relación social con el territorio, en donde la hablante lírica se vincula mediante una relación de horizontalidad con el espacio en el que habita. Así, siguiendo el planteamiento de Ramos y Delrio (2011, p. 529-530) respecto a las narrativas mapuche y tehuelche, “[...] la territorialidad es el espacio social en el que montañas, ciertos animales, los subsuelos, y los ríos, por ejemplo, introducen acciones que modifican las geografías”.

El planteamiento de Ramos y Delrio (2011) introduce una noción provocadora, pues sugiere la idea de que la interacción puede afectar y modificar la forma en que se definen los confines de una territorialidad. En este sentido, las conexiones que se producen entre la voz poética y los lugares, abren el espectro de la geografía mapuche. La brisa, el vapor de la tierra y las huellas que deja el temo, árbol originario, abren un camino que no reproduce la fijeza de un mapa-calco (cerrado, fragmentado y estable), sino una representación de la territorialidad más bien rizomática. Se trata de espacios que en la nostalgia anhelante se interconectan de maneras múltiples y que hacen hincapié en la posibilidad de la reconexión. Efectivamente, tal como sostienen Ramos y Delrio (2011), a propósito del planteamiento de Ramsey, la noción de rizoma puede ser útil para pensar las representaciones de territorio que emergen de las memorias de los indígenas.

A partir de este postulado, entendemos el territorio mapuche como una relación social con aquellas entidades no humanas con las cuales se establece un sentido de pertenencia que introduce el desborde del espacio físico. En este contexto, la nostalgia emerge como la añoranza de la permanencia, pero de una permanencia nómada, capaz de circular dentro del *mapu* y con él. Se buscan los lugares y las relaciones que se producen en ellos, las que han sido transmitidas por generaciones.

Este “exceso de territorio”, producido por las vinculaciones rizomáticas de la experiencia, puede ser comprendido en los términos del *Wenu Mapu*, como aquél espacio que, siendo en sí mismo un lugar, supera los límites de la configuración espacial. Vale recordar que la estructura cosmológica mapuche se estructura a partir de una idea cuatridimensional, donde el *Wenu Mapu* se ubica en la parte superior, y es entendido como un elemento positivo. Esta relación vertical se inscribe, como ya hemos señalado anteriormente, dentro de una cosmogonía cíclica, que se articula a partir de la idea de la rotación y la permanencia: “[...] los dos pares cósmicos que permiten al chegen rotar sistemáticamente en un círculo cósmico de la vida del mogen por los ciclos de los ciclos” (ÑANCULEF HUIQUINAO, 2016, p. 64).

El “exceso de territorialidad” del poema debe ser comprendido, por lo tanto, en concordancia con estas materialidades que giran y se superponen en ciclos, nunca fijas,

nunca geográficamente limitadas por fronteras específicas. Una de ellas es este lugar al que se dirigen los abuelos en el poema. Su desplazamiento radical, que se diferencia de cualquier otro desplazamiento físico, se caracteriza porque requiere del abandono de una forma de ser en el *Nag Mapu* (física) para adquirir otra forma, la del *Wenu Mapu*. Hay implícita una transformación que deviene tras el desprendimiento del territorio inicial para habitar otro superior. Desplazarse radicalmente es una forma de habitar esa territorialidad que excede lo fijo: es una reintegración a la totalidad del *mapu*.

Para que esta reintegración se lleve a cabo, no solo es necesario que los muertos (abuelos) sean enterrados, sino que también, como lo hace la voz lírica, es indispensable que estos sean recordados. Aquí, es la mujer la que debe llevar a cabo el acto ritual de la preservación de la memoria a través de la permanencia en el territorio. Para nosotros, la mujer en este poema se plantea como la encargada de transmitir la pertenencia cultural de sus ancestros a través de un ejercicio memorioso, pero no de manera individual, sino, como parte de una invitación colectiva a la comunidad mapuche. En este punto se enlaza la invitación al otro, otorgada por el “nosotros” inclusivo, con la noción de interdependencia del principio dual o par permanente que rige la vida mapuche. La memoria no se construye en privado, sino que se elabora a través de un ejercicio de diálogo con el otro.

Al finalizar el poema, se hace hincapié en los ancestros como la fuente de la cultura y el recuerdo, pero, también con quienes existe una relación de deuda. En el caso de los abuelos, su desplazamiento radical constituye un umbral porque significa un movimiento fuera de la materialidad física en la que habita el hombre, hacia un desborde, para pasar a otra materialidad. En este sentido, la muerte no constituye un fin, sino una transformación. Recordemos que para el pueblo mapuche “nada se pierde, todo se vuelve mapu [...] Todo es mapu -dicen los kimche-, todo es tierra” (ÑANCULEF HUAIQUINAO, 2016, p. 63). La palabra “ahora” repetida cuatro veces en la tercera y última estrofa actualiza y enfatiza la importancia del acontecimiento.

Respecto a la voz lírica, esta se ubica en el tiempo presente para dar a conocer, en el último verso, la misión de la mujer y de la comunidad tras la muerte de los antepasados: “Ahora, ahora, hermano / Los encargados somos de llevar estos sueños” (LARA MILLAPÁN, 2007, p. 229). La preservación de la memoria del territorio y de la cultura mapuche es lo que queda tras dejar la tierra y, con ello, se establece la deuda. Recordemos que “[...] la muerte significa un problema ontológico muy particular para la gente mapuche, dado que las redes de reciprocidad a través de las cuales las personas se han constituido como tales, permanecen incompletas”¹³ (COURSE, 2010, p. 164, traducción nuestra). En este sentido, la deuda que plantea la voz poética, se hace eco de la noción mapuche de la sociabilidad como un proceso continuo de intercambio (COURSE, 2010). El desplazamiento radical de los abuelos al *Wenu Mapu* implica que la voz lírica, que habla desde del *Nag Mapu*, asuma la responsabilidad de completar aquello que no pudieron hacer los abuelos al morir, por lo que lleva consigo, y con la comunidad, la historia de los

¹³ “[...] death poses a very particular ontological problem for Mapuche people, namely that the webs of reciprocity through which persons have constituted themselves remain unfinished” (COURSE, 2010, p.164).

afectos y sus relaciones: “Van sus ruegos, sus sentimientos” (LARA MILLAPÁN, 2007, p. 229) y la resistencia al olvido enmarcada en una memoria social.

En resumen, la muerte entraña un desplazamiento radical que revela una dimensión territorial que excede los confines sentados por los límites físicos del territorio occidental, para presentar, en cambio, una territorialidad expansiva, que lo abarca todo y en donde todo se desarrolla siguiendo patrones cíclicos, de renovación y reestructuración. En esta constante transformación, el movimiento desde el *Nag Mapu* al *Wenu Mapu* se constituye como un evento relevante, como el paso a través de un umbral, que genera una deuda ontológica entre aquellos que se van y aquellos que permanecen en el territorio, nuevamente evidenciando la relación de solidaridad y sociabilidad que existe en el seno del pensamiento mapuche, a través del ejercicio de la memoria y del recuerdo.

Conclusiones

Para concluir, quisiéramos reflexionar en torno a los planteamientos surgidos tras el análisis de este corpus poético. Al comienzo de este ensayo, comprendimos la identidad mapuche desde una raigambre firmemente vinculada dentro de los límites del territorio ancestral geográfico. En los primeros poemas, el territorio existe dentro de los confines de las formas de vida ancestral mapuche, donde la tierra tiene muchas y diversas dimensiones y significados. De esta forma, en los poemas donde la permanencia en el territorio cumple un rol central en la identificación y articulación de la agencia e identidad mapuche, el territorio es concebido desde perspectivas heterogéneas basadas en una ontología tradicional. Sin embargo, a medida que hemos avanzado este análisis hemos descubierto las complejidades que entraña la noción de territorio dentro del contexto mapuche. Cuando la experiencia del desplazamiento es introducida, la idea de la territorialidad se vuelve más matizada y problemática. Nuevas dimensiones físicas y afectivas delimitan nuevas fronteras, lo que permite la emergencia de un sentido de pertenencia que reafirma el lazo con la tierra ancestral, o busca expandirlo.

Esta multi-dimensionalidad del territorio mapuche se hace especialmente patente en el poema de Lara Millapán, en donde la experiencia y el contacto con la tierra revelan la totalidad del *mapu*, capaz de exceder con creces los límites fronterizos conceptualizados por una geografía tradicional. Esta territorialidad, capaz de exceder al territorio mismo, la podemos ver, también, en el poema de Guayaquil Lipicheo, en donde se produce una inmersión en el espacio físico de la ciudad. Este desplazamiento hacia un territorio tradicionalmente no mapuche establece un sentido de pertenencia que es apropiado por la voz lírica y que es demandado como un derecho, permitiendo a la poesía volverse performativa, efectivamente llevando a cabo, o actuando, el significado de sus propias palabras.

En todas estas diferentes representaciones del desplazamiento y la territorialidad, el rol de la mujer cumple un papel central. Es ella la que utiliza la poesía como una herramienta a través de la cual inscribe diferentes formas de habitar el territorio; en otras palabras, es la poesía de la mujer mapuche la que redefine la noción habitual de

territorio, inscribiéndolo dentro de una tradición cosmológica y ancestral ligada a la tierra, articulando la territorialidad desde lo heterogéneo y lo múltiple y, por último, permitiendo la emergencia de este dentro del espacio de la ciudad.

Con todo, el territorio que arroja este corpus poético es expansivo y complejo, capaz de afectar y de ser afectado, especialmente a través de lo que Spinoza llama las “pasiones tristes” del dolor, la tristeza y la nostalgia. Estas pasiones, sin embargo, tienen la potencialidad del empoderamiento de los cuerpos resistentes, es decir, poseen la capacidad de convertir sus experiencias negativas en formas de supervivencia y de superación de la adversidad.

Al final, la geografía que emerge desde este corpus poético no es unívoca, sólida o con fronteras predefinidas. El territorio en disputa en estos poemas, pone en escena lo que el derecho a propiedad implica, es decir, que “otro” (ya sea mapuche, o *huinca*) pueda poseerlo. La posibilidad de la transferencia del derecho de propiedad sobre el territorio inscribe la ansiedad que existe detrás de los poemas. Es esta ansiedad la que gesta una geografía mapuche que emerge como abigarrada, excedente, con trazos potenciales, manchas de tierra en el mapa que se restringen y/o se expanden, y que denotan diversas formas de habitar y de infiltrarse en el territorio. La heterogeneidad de este corpus cuestiona la noción ilusoria de un regreso cómodo o ideal a una tierra de origen donde las voces poéticas puedan, finalmente pertenecer y sentirse seguras. En su lugar, lo que emerge de estas representaciones poéticas, es la idea de diversas líneas de demarcación que señalan límites tanto físicos como simbólicos. Con todo, las estrategias de supervivencia del pueblo mapuche son desplegadas por sujetos despojados, quienes buscan formas de (sobre)vivir en los bordes de la violencia, el conflicto y la represión, negociando, al mismo tiempo, su lugar vital entre la proximidad y la lejanía de sus sentidos de pertenencia.

NAVARRETE GONZÁLEZ, C. A; SALDÍAS ROSSEL, G. Territory and belonging: the experience of displacement in Mapuche women's poetry. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.29-42, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *The objective of the present article is to provide an analysis of current poetry written by Mapuche women in Chile from the point of view of the experience of displacement in their works. This subject is problematized by attending to the problematic meaning of “belonging” in the poems in the context of the complex territorial definitions provided by Mapuche culture and the lyrical voices. In particular, we will discuss a corpus of poems comprised of works by Maribel Mora Curriao, Juana Guayaquil Lipicheo and María Isabel Lara Millapán, highlighting the importance of the affects put in place by the authors as well as the role of poetry as a tool Mapuche women employ to propose different ways to inhabit the territory, expressing territoriality as a heterogeneous phenomenon, and allowing its emergence both as an ancestral construct as well as part of the urban space.*
- **KEYWORDS:** *Poetry. Women. Mapuche. Displacement. Territory.*

Referencias

- AHMED, S. **The cultural politics of emotions**. Edinburgh: Edinburg University Press, 2000.
- ALIAGA, C.; HUIRIMILLA, J. P. **Reuëmn**: poesía de mujeres mapuche, selk'nam y yámana. Provincia de Chubut: Espacio Hudson: 2017.
- CHIHUAILAF, E. **De sueños azules y contrasueños**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995.
- COURSE, M. Making friends, making oneself: friendship and the Mapuche person. *In*: DESAI, A.; KILLICK, E. (ed.). **The ways of friendship**: anthropological perspectives. Nueva York: Berghahn Books, 2010. p. 154-174.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas**: capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- FALABELLA LUCO, S. **Oralidad, escritura, performance y erotismo en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf**: tradición y ruptura en la escritura de mujeres. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Nomadías, 2009. Disponible en: <http://www.nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/viewFile/12297/12621>. Acceso en: 4 feb. 2017.
- GUATTARI, F. **The anti-oedipus**. Ed. Stéphane Nadaud. Trad. Kéline Gotman. Nueva York: Semiotext(e), 2006.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografías del deseo. Trad. Florencia Gómez. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- GUAYAQUIL LIPICHEO, J. Grafiteando inmigración. *In*: HUENÚN, J. L. (ed.). **La memoria iluminada**: poesía mapuche contemporánea. Málaga: Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007. p. 111-114.
- HAESBAERT, R. Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. **Cultura y Representaciones Sociales**, Mexico, v.8, n.15, p.9-42, 2013. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000200001&lng=es&nrm=iso. Acceso en: 4 feb. 2017.
- HUENÚN, J. L. (ed.). **La memoria iluminada**: poesía mapuche contemporánea. Málaga: Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007.
- LARA MILLAPÁN, M. I. Pewkuleayu. *In*: HUENÚN, J. L. (ed.). **La memoria iluminada**: poesía mapuche contemporánea. Málaga: Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007. p. 229.

MORA CURRIO, M. Huida. *In*: HUENÚN, J. L. (ed.). **La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea**. Málaga: Servicio de Publicaciones Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2007. p. 325-327.

NANCY, J.- L. **Ser singular plural**. Madrid: Arena, 2006.

ÑANKULEF HUAIQUINAO, J. **Tayín Mapuche Kimün**: epistemología Mapuche: sabiduría y conocimientos. Santiago de Chile: Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, 2016.

OVIDO, J.; YANETH, M. María Teresa Panchillo: la poesía mapuche como instrumento para la reterritorialización. *In*: CONCORDIA University, proyecto poesía, metadiscurso y metatexto: hacia una poética mapuche contemporánea. Québec: Fonds Québécois de la Recherche sur la Société et la Culture (FQRSC), 2009-2012. p. 1-13.

PANCHILLO, M. T. **Mapuche Dungun**: la palabra. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fPkBLCT5Js8&t=65s>. Acceso en: 18 jun. 2017.

RAMOS, A.; DELRIO, W. Mapas y narrativas de desplazamiento: memorias mapuche-tehuelche sobre el sometimiento estatal en Norpatagonia. **Antíteses**, Londrina, v. 4, n. 8, p. 515-532, 2011.

RIVERA CUSICANQUI, S. **Ch'ixinakax utxiwa**: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

ROBINSON, D. **Displacement and the somatic of postcolonial culture**. Columbus: The Ohio State University Press, 2013.

UVAL-DAVIS, N. **The politics of belonging**: intersectional contestations. Londres: SAGE Publications, 2011.

LA IMAGEN COMO MEMORIA DEL HORROR: CLAVES DE LECTURA EN *EL BRUJO*

Cecilia Ximena OLIVARES KOYCK*

- **RESUMEN:** *El Brujo* aborda la voz del hijo de un fotógrafo que se encuentra prófugo debido al acoso que padece producto de los registros producidos en Chile a fines de los años ochenta. En su periplo de fuga, la sucesión de acontecimientos enlazan una narrativa del horror, en donde se develan una serie de situaciones inconexas; crimen misterioso que le persigue, los espectros que ha fotografiado, las amenazas de la Memoria y la secuencia del paisaje que parece devorarlo, simbolizados a través de la narración de las experiencias de la voz del hijo quien traspasa el testimonio escuchado desde el padre, materializando así escenas de horror tejidas en la violencia y la perturbación constante de la Memoria. Para esto, se efectúa un análisis de los elementos que tejen este relato desde la perspectiva del concepto de Imagen y la Memoria del horror como continente narratológico de la violencia y sus posibles claves de lectura.
- **PALABRAS CLAVE:** Memoria. Horror. Fotografía. Novela hispanoamericana. Álvaro Bisama.

Exordio

“Si pudiera contarlo con palabras,
no me sería necesario cargar con una cámara”.
LEWIS HINE (*apud* SONTAG, 2016b, p. 179).

A lo largo de la historia, la necesidad de registrar un acontecimiento, así como por consiguiente las partes de una historia, se ha establecido como un rasgo inherente para intentar reproducir la verdad, dando la impresión de que es posible generar un espacio de contención de la realidad, “de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar” (SONTAG, 2016b, p. 13). En razón de esta necesidad de atrapar y contener el espacio que acontece, así como de evocar lo ya acontecido, la relación entre fotografía y literatura yace en un nivel que sobrepasa los techos interpretativos, pero, sobre todo, rasga un terreno de diálogo continuo, haciendo carne la posibilidad de hacer suma

* UPLA – Universidad de Playa Ancha. Doctorado en Literatura Hispanoamericana Contemporánea. Valparaíso – Chile.

UNAB – Universidad Andrés Bello. Programa de Pedagogía para Licenciados. Viña del Mar – Chile. ceciliaolivaresk@gmail.com.

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

de la experiencia capturada, así como la recuperación del mundo subjetivo del pasado, intensificando la conciencia de la memoria y el presente. De esta forma, fotografía y literatura, en perfecta combinatoria, documentan la experiencia, generando en sí, una narración.

Como resultado de esta relación, el presente artículo se propone hacer un análisis de la novela *El Brujo* de Álvaro Bisama, a la luz de los conceptos de Imagen y Memoria del Horror como continente narratológico de la violencia.

La propuesta de artículo pretende establecer análisis desde de tres campos de estudio: la estética de la recepción, teorías sobre la imagen y la memoria. La exploración de estas materias, genera un aporte hacia la amplitud de visión respecto de la obra del autor y sus posibles alcances dentro de la constitución de nuevas formas de lectura literaria y del registro e impacto de la memoria colectiva.

Respecto del autor, Álvaro Bisama es escritor y doctor en Literatura. Ha publicado las novelas *Caja negra*, *Música marciana*, *Estrellas muertas*, *Ruido y Taxidermia*, además de los volúmenes de ensayo *Cien libros chilenos y Televisión*; y los libros de cuentos *Death Metal*, *Los muertos* y *Cuando éramos hombres lobo*. Ha ganado el Premio municipal de Literatura y el Premio Academia (otorgado por la Academia Chilena de la Lengua) por *Estrellas Muertas* y el Premio a Mejor obra Literaria en Género Novela por *Ruido*. Colaboró en la revista *Qué Pasa* y el diario *La Tercera*, y es Director de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales.

“A veces me preguntan por mi padre y lo que hizo. En respuesta, yo cuento esto para explicar qué pasó con él” (BISAMA, 2006, p. 13). Es el lúcido punto de arranque de *El brujo* de Álvaro Bisama, en donde un hijo decide contar la historia de su padre a partir de dos frentes narrativos, lo que contaba cuando le preguntaban sobre la historia de su padre, y lo que no contaba cuando le preguntaban sobre la historia de su padre; quien era un fotógrafo en una agencia internacional que cubre lo acontecido en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet. En una de sus tantas capturas por las marchas del centro de Santiago de Chile, el fotógrafo captará una imagen que cambiará su vida: la tensión entre un carabinero chileno que apunta con una pistola frente a frente a una mujer. Dicho retrato de horror, desatará una serie de complicaciones, entre las cuales éste se verá preso de las torturas por parte de la CNI en un centro de detención, así como de las numerosas presiones mediáticas.

Ante una imposibilidad de recuperar la estabilidad que presumía en el pasado, el fotógrafo (padre del narrador), se separa de su esposa y en razón de diversos dramas y titubeos genera que la distancia con su hijo se acreciente, hasta que les informa que se irá a vivir al sur porque las angustias y los recuerdos lo tienen en un infierno insondable.

Luego de asentarse en Chiloe, el personaje –padre– va dando a luz una cruda historia, en donde la imposibilidad de huir es un terreno constante. En medio de numerosas persecuciones, en donde se observa una colección no menor de espectrales personajes, la novela de Bisama se teje con hilos nebulosos, alejándose de toda posibilidad de sospecha, intercalando la aparición de animales misteriosos, crímenes irresueltos, capturas sospechosas, todo inserto en un escenario oscuro, en donde llueve afuera y dentro de una obra repleta de imágenes por revelar.

Con el fin de explorar e identificar la información respecto a artículos –y sus líneas de investigación– con relación a la obra de Álvaro Bisama, se acudió a revisar el corpus existente en revistas indexadas en Chile y el extranjero, junto con acopiar algunos trabajos pertenecientes a revistas de literatura no indexadas. En vista de estas distinciones, fue posible encontrar análisis de vínculo académico relativo a sus novelas *Caja negra* publicada en 2015, *Estrellas muertas* publicada en 2010 y *Ruido* publicada en 2012, dentro de la temática Post Dictadura. En estrecha relación con el concepto de narrativa y fotografía, podemos encontrar un análisis realizado en una tesis de pregrado en donde se realiza una aproximación a su representación junto a las obras de Roberto Bolaño y Diego Zúñiga.

Paralelamente, existe un extenso material en diarios y revistas culturales, cuyo rasgo principal es la práctica de la reseña o artículo periodístico, por ejemplo, a propósito de la aparición de un nuevo libro; esta modalidad se ejerce por lo general a través de la opinión, la reseña.

Referencias teóricas

El marco teórico en el cual se sustenta el artículo, contempla el análisis de los aportes crítico-teóricos provenientes de las teorías sobre la imagen y la memoria (SONTAG, 2016a, 2016b; BARTHES, 1972; BENJAMIN, 1989; JELIN, 2002; RICHARD, 1998; DE LOS RÍOS, 2002; SARLO, 2013).

A partir de éstos, se intenciona un acercamiento al análisis de la obra de Bisama desde la visión del texto como una instancia de cooperación, según Umberto Eco (2005, p. 39, énfasis en el original)

El texto es una máquina perezosa que exige del lector un arduo trabajo cooperativo para colmar espacios de “no dicho” o de “ya dicho”, espacios que, por así decirlo, han quedado en blanco, entonces el texto no es más que una máquina presuposicional

por tanto, a la luz de esta premisa es posible relacionar que en Bisama se establece una conexión entre texto y lector a través de la representación de las imágenes en la novela, manifestándose como vehículos de representación de la memoria del horror y su conexión dialógica con la obra.

De esta forma, el lector figura activamente en este proceso de identificación y construcción de significado a través de la notada presencia de la imagen en la obra de Bisama, siendo esas áreas de fisura las que se dan a conocer en el marco de la historia.

Dicho modo de participación en el texto, genera la posibilidad de construir un espacio de Memoria a través de la participación del lector y la determinación de elipsis en el relato, las que son alimentadas a través de las fotografías descritas en la narración, colaborando con ello a la construcción de un espacio común, “[...] ubicar temporalmente a la Memoria significa hacer referencia al “espacio de la experiencia” en el presente” (JELIN, 2002, p. 13).

Se ubica y evoca la Memoria colectiva en la obra de Bisama, a través de la presencia del registro fotográfico, generando un momento de captura en cada lectura, registrándola como narración. El autor nos presenta un texto hilado al compás del disparo fotográfico, el que se teje en estrecha correlación con el horror y el cómo se manifiesta a través de las fotografías dando a luz una Memoria de éste. Así, el juego de la generación de un relato móvil, que toma el horror como un motivo recurrente, relatándolo y provocándolo en la participación del lector; mixtura de éstos con invitando a múltiples posibilidades de lectura, en tanto la imagen se convierte en continente de relato y develación de los misterios,

Mediante las fotografías, el mundo se transforma en una serie de partículas inconexas e independientes; y la historia, pasada y presente, en un conjunto de anécdotas y *faits divers*. La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, pero confiere a cada momento el carácter de un misterio. (ECO, 2005, p. 41).

Hilos nebulosos

“No puedes decir más de lo que ves”.
H. D. THOREAU (*apud* SONTAG, 2016b, p. 97).

El encuentro con una obra literaria puede iniciarse algunas veces, a partir de una elección, otras veces surge como un factor determinado. Dicha reunión no se inicia únicamente el momento en que tomamos la obra en nuestras manos, sino que, se establece a medida que comenzamos a establecer relaciones con el texto, con su tramado, en tanto encontramos la posibilidad de establecer lazos significativos con la obra que tenemos a resguardo. En esta vertiente, la concepción de obra abierta de Umberto Eco, sitúa el análisis desde la experiencia estética, más allá de los resguardos técnicos que pueda contener la obra, siendo así, el desglose de una propuesta que atiende significativamente a la participación consciente del lector,

[...] la obra “abierta” tiende, a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra. (ECO, 2005, p. 897, énfasis en el original).

En este ámbito, el vínculo que es posible establecer con la obra de Bisama, es en razón de que tales elementos son entregados a partir de la presencia de imágenes que construyen una articulación de la Memoria histórica a través de la fotografía, “Todo le permitía componer retratos que no daban pie alguno para la duda, pues su ojo estaba puesto en la forma en que la violencia tejía el presente, volviéndose el único paisaje posible” (BISAMA, 2006, p. 23). Al respecto, Walter Benjamin (1989, p. 51, énfasis en el

original) ha señalado que “[...] articular históricamente el pasado no significa ‘conocerlo como verdaderamente ha sido’”, ante lo cual es posible configurar una construcción desde el sitio de la propia experiencia.

En vínculo con lo anterior, la construcción de la Memoria como parte de las configuraciones individuales del sujeto son un tema crucial en la novela *El brujo*. Este proceso, se produce a través del relato del hijo, quien resuelve la problemática de nombrar al pasado a través de un relato de la voz del padre situado en él mismo (el hijo). En este sentido, el ejercicio de la narración de la vivencia del padre se vincula con la posibilidad de establecer un espacio presente.

La construcción de la experiencia del padre a través del hijo tendrá, en esencia, elipsis presentes en la diégesis, las que se van articulando con la presencia de descripciones de imágenes de la realidad enunciada, conservando al retrato del padre inserto en un continente incómodo, desde la huida del padre, hasta la necesidad de recuperar los hechos a como de lugar, como una forma de generar un llamado, un signo, con una insistencia propuesta como un mecanismo contra todo olvido:

Se convirtió en fotógrafo ahí, mientras se templaba en la calle, en medio de los gases y la mierda, en medio de las cargas de caballería de las motos y los autos blindados, bajo las balas perdidas, atravesando los carteles y las persecuciones y los rostros de los muertos en los afiches hechos con serigrafías artesanales (BISAMA, 2006, p. 21).

Rememorar continuamente el pasado del padre, instauro la necesidad de la recuperación de la memoria perdida, la que se articula fantasmagóricamente y que se convierte en un ejercicio compulsivo de recuperación de una verdad posible,

Los hechos del pasado y la ligazón del sujeto con ese pasado, especialmente en casos traumáticos, pueden implicar una fijación, un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (*acting-out*), la imposibilidad de separarse del objeto perdido. La repetición implica un pasaje al acto. No se vive de la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente. (JELIN, 2002, p. 14).

En este sentido, el recobro de la Memoria, se realiza a partir de las diversas imágenes presentadas por el narrador/hijo, quien pone los recursos sobre la mesa, articulando un posible puzzle. Estos testimonios pueden convertirse a su vez en un discurso de segundo grado, en tanto no se descomponen a partir de la propia experiencia, sino que son voz de quienes están implicados en ella (SARLO, 2013). Este continente de memoria, se encuentra así en ejercicio constante con el cúmulo de imágenes (imaginarias) del padre, las que se articulan a fin de confeccionar la narración, en recurrencia con la posibilidad de olvidar, de no rememorar lo suficiente y atentar en ello la historia del padre, “Abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y también hay huecos y fracturas” (JELIN, 2002, p. 17).

En la novela de Bisama, el trabajo de la memoria se da a partir de la imagen como continente narratológico, y que revelan las posibilidades de la captura del instante y ampliar las percepciones de lo que ya fue, en tanto “Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia” (SONTAG, 2016b, p. 14); el cual junto con colaborar con un capital significativo para el relleno de las elipsis por parte del lector, también se hace cargo de plasmar aspectos de la realidad histórica de la novela, en donde la única posibilidad de abarcar los atisbos de verdad, es a partir del resto, el residuo que queda (RICHARD, 1998), en tanto testigo de un relato que no le es propio como experiencia vívida.

Los restos son también huellas y vestigios de una simbolización cultural trizada, de un paisaje rasgado por alguna dimensión de catástrofe que debe entonces trasladar sus verdades hacia los bordes más disgregados y oscurecidos del saber y de la experiencia. (RICHARD, 1998, p. 78).

De esta forma, el puzzle presentado por el hijo se sitúa, además, como huella de los símbolos culturales presentes en el relato, abarcando con ello la herida presente. Asimismo, el relato de las experiencias del padre lo sitúan en un campo en donde su experiencia de captura fotográfica se vuelve conciencia y presente, pues también lo suscita la posibilidad de olvidar, “El temor al olvido y la presencia del pasado, son simultáneos, aunque en clara tensión entre ellos” (JELIN, 2002, p. 10). Como una vacuna contra este descuido, la fuerza de su fotografía preserva el flujo de instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza (SONTAG, 2016b):

Sus fotos eran eficaces, captaban la violencia, la congelaban sin estilizarla, huyendo de toda poesía, de toda consigna. Sus fotos eran claras, nítidas, no tenían dobles lecturas. La mirada de mi padre era directa, no había tiempo para ninguna profundidad. (BISAMA, 2006, p. 23).

La descripción del producto fotográfico del padre nos da señales de una lectura a la que es necesario poner cuidado, “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder” (SONTAG, 2016b, p. 14). Articuladas con un componente que alimenta las elipsis, las imágenes citadas dan cuenta de la necesidad de recuperación de un trabajo articulado en estrecha relación la preservación de un instante del presente, abrazando el *memento mori* como el congelamiento del instante (SONTAG, 2016a), a la vez que se relaciona con el pasado y su reconstrucción desafiando al lector con transparentes descripciones de un escenario que es continente de violencia,

La foto es borrosa: un carabinero amenaza con un revólver a una muchacha que está en el suelo. La muchacha no se tapa la cara ni establece ninguna clase de defensa, solo mira con los ojos abiertos el arma que está a centímetros de su rostro. Detrás, la gente corre, volviéndose difusa. Detrás, un cine del centro publicita un par de películas pornográficas. Lo importante es la línea recta que va desde los

ojos de la muchacha hasta el arma, ahí todo se transforma en una tensión muda que anima los músculos del brazo, concentrado en la violencia detenida que aún no se desata. [...] él es un robot, una máquina asesina, alguien que ha dejado su alma dentro del revólver. Su rostro es el de un muerto, de un zombi, deja de ser quien es para volverse solo alguien que empuña un arma. Él es el arma. (BISAMA, 2006, p. 24).

En base a las precisas descripciones de la novela de Bisama, la foto debe ser borrosa, como una forma de poner de manifiesto el espacio de horror, de dolor transfigurado, al mismo tiempo que provoca una herida, pues “Todo uso de la cámara implica una agresión” (SONTAG, 2016b, p.17). La representación de la memoria del horror a través de la imagen, se funda en vínculo con lo ominoso, en tanto es la revelación de lo desconocido¹, en donde el lector puede rellenar “vacíos” a partir de las conjeturas que puede establecer a través de las descripciones del personaje, procesando los sucesos y reinterpretando escenas que le han sido expresadas, en este caso, circunstancias que poseen un fuerte componente histórico, político y social, como un modo de atravesar el paisaje y conservarlo: “Un limbo donde el horror se parecía al tedio, donde las noticias de muertes eran susurradas en las conversaciones, un limbo donde la ciudad estaba llena de policías y militares y todos estaban locos y destrozados por el miedo” (BISAMA, 2006, p. 20).

La percepción de la imagen histórica en el proceso de lectura, es también una forma de ampliar el espectro de la narración y de significación del contacto con la diégesis, mientras el hijo narra lo contemplado por el padre y a su vez, el lector se apropia de ese discurso rearticulándolo y convirtiéndose en observador del pánico, en tanto “Horror y fascinación son los dos elementos aludidos en la percepción de la imagen. El observador adquiere una fijeza que lo convierte en un espectador” (DE LOS RÍOS, 2002, p. 75). Desde la figura de estos elementos, la memoria se articula a través de la producción de mensajes que advierten los momentos de violencia, así como de componentes vinculados al suspenso y la indeterminación, siendo en conjunto “Los medios expresivos para restaurar la facultad de pronunciar el sentido y denunciar las operatorias de signos de la violencia” (RICHARD, 1998, p. 46).

La visualización del horror en la narración, mantiene relación con la posibilidad de desaparecer, de volverse sin más algo etéreo, pues el factor de la huida acrecienta aún más la aceleración de padre en razón de los hechos acontecidos. La necesidad de comprensión de las causas de la huida son el eje principal de la novela, siendo además las claves para la comprensión de los acontecimientos en nebulosa. En tanto, este intento de comprensión se advierte en el sentido de que “Toda experiencia del pasado es vicaria, porque implica

¹ Para este análisis, se ha tomado la definición de horror a partir de lo postulado por Sigmund Freud, en donde sitúa definiciones explícitas de las distintas caras del horror: “El horror es intrínseco a la estructura psíquica del sujeto. Sus distintas facetas: 1) Colorean al síntoma, en tanto “horror ante su placer, ignorado {unbekennen} por él [sujeto] mismo” (FREUD, 2005, p. 133); 2) Se entraman con la angustia, en la medida que ésta es señal: “el hombre se protege del horror mediante la angustia” (FREUD, 2005, p. 360); 3) Revelan lo más íntimo -interior radicalmente desconocido- lo ominoso (siniestro) como perteneciente al orden de lo terrorífico, como “lo que excita angustia y horror” (FREUD, 2005, p. 219).

sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente” (SARLO, 2013, p. 100):

Los vivos enterraron a los muertos. Los muertos no volvieron del otro mundo.
Los vivos se tragaron su ausencia, mascaron la memoria como una hierba amarga.
Fingieron aprender a olvidar. Mi padre y sus amigos eran fantasmas a la deriva.
(BISAMA, 2006, p. 53).

La narración de la experiencia mediada del padre, alude a la posibilidad de la observación de la presencia de otro, en tanto que el discurso que manipula le es ajeno. En este ámbito, la tensión presente entre el discurso narrado y los hechos por dilucidar, son parte sustancial del misterio que provocan la secuencia de imágenes/hechos perturbadores en la novela, pero así presentados toman carácter de testimonio, así como de recogimiento y contemplación.

Una de las escenas más significativas en relación a este aspecto, se sitúa en el bosque de Chiloé, al sur de Chile, desde donde el hijo articulará la voz del padre:

En un pequeño claro encontré a Copito. Copito estaba rodeado de cadáveres de aves. Algunos de esos cuerpos habían sido depositados unos sobre otros en forma de altar de pájaros iluminé con la linterna. El gato me vio pero siguió en lo suyo. El gato apilaba los cuerpos. El gato recogía lo que quedaba de sus presas y lo ponía todo junto. El gato no era mi gato. El gato era mi gato, era copito. Copito se subió sobre los pájaros. Avanzó lentamente. La escalera antes estaba viva. El gato estaba lleno de barro. El barro era sangre. (BISAMA, 2006, p. 203).

La novela está compuesta por una sucesión de acontecimientos que en la medida que se muestran toman el carácter de enigma, siendo el horror lo atraviesa las imágenes que soportan la memoria del relato. En este ámbito, el lector se inserta en un universo a medida que el narrador lo va diseccionando, un pasado oculto, imágenes secretas, polaroids ocultas, momentos de persecución y acontecimientos sin nombre que son recolectados como unidades claves de información que debe ser resuelta:

El gato se quedó quieto, sentado sobre sus cuartos traseros como si fuese una estatua de piedra lustrosa y oscura. Algo habitaba en él. O no. El gato era Dios. El gato no era Dios. Dios no era nada. Dios era la composición de la imagen. El gato sobre los cuerpos de los pájaros. (BISAMA, 2006, p. 204).

La captura del horror en el espacio del relato luce su precisión como resultado de la recolección de imágenes que permiten acrecentar el efecto de misterio y levantar el velo de lo que permanecía oculto en el discurso, que como objeto de contemplación –dice Sontag–, las imágenes responden a este tipo de necesidades, como el armarse de valor frente a la debilidad, reconocer la existencia de lo irremediable (SONTAG, 2016a, p. 98), contribuyendo con mayor fuerza a la búsqueda del devenir, aceptando la atracción por lo sórdido y con ello establecer un lazo con espacio de tensión y encarar lo ominoso,

Saqué la cámara. El triángulo donde él se erguía y estiraba la cabeza como si quisiese que lo captase un rayo. Dios era la cámara. Dios era la luz del flash avanzando hacia el gato. Dios era la luz que cortaba el aire, que rompía la lluvia y destruía el granizo. Dios era esas aves muertas. Era los ojos de las aves reflejando la luz del flash. (BISAMA, 2016, p. 204).

Es el horror, sin lugar a dudas, la emoción que se entrelaza sustantivamente con el discurso de las imágenes y el sitio del relato, favoreciendo la esencia de la oscuridad y la indeterminación; considerando así una exploración exhaustiva del sentimiento de horror hasta conseguir agotarlo por completo y con ello, conseguir su desaparición: “Los fantasmas son asesinos que perdieron su nombre. Había tormenta. No quedaron huellas. Los fantasmas no tienen familia” (BISAMA, 2016, p. 217).

El trabajo de la Imagen como Memoria del horror en *El brujo*, no se vierte únicamente en ser parte de un componente estético en la obra, sino que, más bien considera la dimensión más significativa de ambos lenguajes (el literario y el fotográfico), en tanto que colabora con la inserción de gestos significativos para la construcción de la memoria, abriendo el campo a la inclusión de otros componentes plurisemánticos en la novela, pudiendo considerarse como una práctica de la memoria:

Practicar la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos: “expresar sus tormentos” supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovibles para que entren en relación solidaria con la desatadura emocional del recuerdo. (RICHARD, 1998, p. 31, énfasis en el original).

Así, la elaboración de un discurso narrativo mediado significa, en este plano, la posibilidad de procesar visiblemente el residuo (RICHARD, 1998), en tanto que el hijo logra recopilar finos hilos de la memoria personal del padre en fuga, reubicando discursos y articulando posibilidades de lectura. Instala así, la posibilidad de lectura de un escenario antes unívoco, y a medida que ejecuta su colaboración (ECO, 2005), logra dilucidar el bosquejo de la imagen armada.

El mecanismo que surge a partir del análisis de las imágenes presentes en el texto es crucial, en medida que logra transportar al lector en una serie de discursos potenciales, los que articulados con su propia experiencia personal conforman un relato que es en sí una vertiente de lectura del texto, en donde se le otorga significado, como elemento de análisis, recepción estética y producto histórico del proceso, rememorando el pasado y articulándolo en el presente:

El pasado, para decirlo de algún modo, *se hace presente*. Y el recuerdo necesita del presente porque, como lo señaló Deleuze a propósito de Bergson, el tiempo *propio* del recuerdo es el presente: es decir, el único tiempo *apropiado* para recordar y, también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo *propio* (SARLO, 2013, p. 10, énfasis en el original).

En esta medida, la lectura de la novela se vuelca en un conjunto de lecturas que remontan a la articulación del pasado en el presente, junto con evocar retazos propios de la memoria del lector, poniendo sobre la mesa la labor inevitable de la literatura como manifiesto del lenguaje: “[...] el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*” (SARLO, 2013, p. 29, énfasis en el original).

En suma, el aporte de este proceso de lectura profunda de la imagen como soporte de la memoria es esencial, puesto que la presencia de la imagen provoca la generación de vínculos de pertenencia, situando al otro desde una observación, resolviendo la tensión del discurso prendido que le es ajeno. Con esto, se elimina con ello la autoreferencia y a su vez se produce otra lectura, en la que se produce un relato nuevo fuera de la diégesis, convirtiéndose en semilla para nuevas lecturas y con ello nuevas fotografías.

OLIVARES KOYCK, C. X. Image as a memory of the horror: keys of reading in *El Brujo*. *Revista de Letras*, São Paulo, v.58, n.2, p.43-53, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *Presents the voice of a photographer's son who is fugitive due to the harassment he suffers because of the registers produced in Chile in the end of the eighties. In his journey of escape, the succession of facts connect a narrative of the horror, in which a series of disconnected situations are revealed; a mysterious crime that haunts him, the specters that he has photographed, the threats that the Memory and the sequences of the landscape that seems to devour it, symbolized through the account of the experiences from the son's voice who trespasses the testimony listened from his father, materializing scenes of horror hatched in the violence and the constant distress of the Memory. For this, an analysis of the elements that hatch this account is done, from the perspective of the concept of the image and the Memory of the horror as a narratological continent of the violence and its possible reading keys*
- **KEY WORDS:** *Memory. Horror. Photography. Hispano american novel. Álvaro Bisama.*

Referencias

BARTHES, R. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

BARTHES, R. *La cámara lúcida*: nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1989.

BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BISAMA, Á. *El brujo*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2006.

DE LOS RÍOS, V. *Espectros de luz*. Chile: Cuarto Propio, 2002.

ECO, U. La poética de la obra abierta. In: CUESTA ABAD, J. M.; JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (ed.). *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, 2005. p. 897-989.

FREUD, S. Lo ominoso. *In*: FREUD, S. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 2005. v.17, p. 133-360.

JELIN, E. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI, 2002.

RICHARD, N. **Residuos y metáforas**: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1998.

SARLO, B. **Tiempo pasado**: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión. Talca: Universidad de Talca, 2013.

SONTAG, S. **Ante el dolor de los demás**. Buenos Aires: De Bolsillo, 2016a.

SONTAG, S. **Sobre la fotografía**. Buenos Aires: De Bolsillo, 2016b.

METÁFORA Y LABERINTO, VIDA Y MUERTE EN *TODOS LOS NOMBRES*, DE JOSÉ SARAMAGO: UNA TOPO-SEMIÓTICA DEL SENTIDO

José Enrique FINOL*

“La metáfora es siempre
la mejor manera de explicar las cosas”
J. Saramago (2015, p. 284).

“El mito siempre se abre paso. Esa es la
paradoja del mito: es de un novedoso arcaísmo:
tiene miles de años y siempre es actual”.
L. Febres-Cordero (2002).

- **RESUMEN:** En la presente investigación analizamos la novela *Todos los nombres* de José Saramago (2015), para lo cual proponemos una doble hipótesis interpretativa. Por un lado, la estructura de la novela estaría constituida por una construcción especular del mito griego del Minotauro, el cual actuaría como una suerte de hipertexto, definido como aquel que es capaz de generar otros textos. Por el otro lado, proponemos que la metáfora mítica plantea el problema de la búsqueda de la identidad personal. Para el análisis se desarrolla una conceptualización del espacio como laberinto, entendido como una metáfora del mundo, y de la identidad como articulación de fechas, números y nombres.
- **PALABRAS CLAVE:** Laberinto. Metáfora. Mundo. Identidad.

Introducción

José Saramago terminó de escribir *Todos los nombres* el 2 de julio de 1997; la novela fue publicada ese mismo año en portugués y un año más tarde en español. Se trata de una obra basada en experiencias personales del autor, pues, según él mismo confiesa, la novela “[...] no llegaría a existir (suponiendo que la escriba) si el óbito de Francisco de Sousa hubiera sido registrado en la Conservaduría de Golegá, como debería [...]” (SARAMAGO, 2001, p. 231). Francisco de Sousa era su hermano, dos años mayor.

* Universidad de Lima. Facultad de Comunicación. Lima – Perú. 15023- jfinol@ulima.edu.pe.

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

Escribiré las primeras frases de esa novela el 24 de octubre de 1996. Se trata, además, de la novela de la que Saramago habla con más frecuencia en sus diarios (FINOL, 2014) y cuyas resonancias kafkianas y borgianas son patentés¹.

Varias interpretaciones se han hecho sobre las isotopías dominantes de esta novela, algunas, como la de Ruiz Álvarez, la consideran una crítica aguda a la burocracia:

[...] la novela privilegia, en su universo ficcional, un microcosmo del mundo heredado por la burocracia del capitalismo con el fin de denunciar las relaciones sociales de la modernidad, las formas manifiestas de dominación que imprimen el anonimato en el trabajador de las clases carentes de privilegios. (RUIZ ÁLVAREZ, 2016, p. 128).

Otros autores, como Lourenço (*apud* MAYÁN, 2016), la consideran “[...] la historia de amor más intensa de la literatura portuguesa de todos los tiempos”. Merino Castrillo (2009, p. 153) la considera “un viaje del protagonista al mundo de los muertos”.

En este trabajamos proponemos la hipótesis según la cual la novela *Todos los nombres* está construida como una estructura parcialmente homóloga, especular, del mito del Minotauro, y, en tal sentido, la Conservaduría General del Registro Civil, lugar de trabajo de don José, personaje principal de la novela, y el Cementerio General, son metáforas del laberinto. Como corolario de esa hipótesis interpretativa, trataremos de comprobar que, bajo forma de una alegoría, Saramago nos plantea el terrible problema de la búsqueda fracasada de la identidad personal y, más allá aún, humana. El análisis intentará demostrar esas hipótesis, para lo cual comenzaremos por elaborar una topo-semiótica de la novela que incluye sus dos principales espacios.

Para una topo-semiótica del sentido en *Todos los nombres*

La novela *Todos los nombres*, de ahora en adelante abreviada TLN, es un recorrido narrativo entre dos primordiales espacios estructuralmente construidos. Por un lado, la Conservaduría General del Registro Civil y, por el otro, el Cementerio General. Ambos sitios constituyen topos metafóricos que organizan el sentido de la novela, el cual se desarrolla entre esos límites espaciales, unos límites que originariamente definen identidades marcadas por nombres, estados civiles, fechas de nacimiento y muerte. Otros espacios intermedios –la escuela donde la profesora de Matemáticas enseñaba, su apartamento y el de sus padres– son lugares de tránsito, median, son trazos de unión en una sintaxis espacial, cuyos extremos son la conservaduría y el cementerio. La misma

¹ No en balde Saramago (1999) afirma: “*A mes yeux les trois grands auteurs du vingtième siècle qui comptent sont Kafka, Pessoa et Borges. Ce sont ceux qui ont le mieux dépeint l’esprit de notre temps. Tous les trois –surtout Kafka– ont annoncé l’enfer bureaucratique dans lequel nous sommes actuellement plongés*”. [“En mi opinión los tres grandes autores del siglo veinte que cuentan son Kafka, Pessoa y Borges. Son ellos quienes mejor describen el espíritu de nuestro tiempo. Los tres –sobre todo Kafka– han anunciado el infierno burocrático en el cual nos encontramos inmersos”].

casa de don José es, si se quiere, una extensión o, mejor, una excrecencia de la propia conservaduría, pues también en ella se archivan nombres y personajes que el escribiente recorta y colecciona. Pero, como se verá, esas identidades que con tanta dedicación y esmero la Conservaduría registra, organiza y cuida celosamente, son falsas, anónimas, ilusorias.

Espacio 1: La Conservaduría General del Registro Civil

Saramago (2015, p. 29) la define como “mundo y centro del mundo”. La novela comienza su primera página con una descripción minuciosa de la organización jerárquica y distribución espacial de la conservaduría:

Encima del marco de la puerta hay una chapa metálica larga y estrecha, revestida de esmalte. Sobre un fondo blanco, las letras negras dicen Conservaduría General del Registro Civil. El esmalte está agrietado y desportillado en algunos puntos. La puerta es antigua, la última capa de pintura marrón está descascarillada, las venas de la madera, a la vista, recuerdan una piel estriada. Hay cinco ventanas en la fachada (SARAMAGO, 2015, p. 11).

Luego el novelista continúa: “Pasada la puerta, aparece una mampara alta y acristalada con dos batientes, por donde se accede a la enorme sala rectangular en la que trabajan los funcionarios, separados del público por un mostrador largo que une las dos paredes laterales” (SARAMAGO, 2015, p. 12). Inmediatamente después de esta descripción, relativamente objetiva, Saramago, sin pérdida de tiempo, comienza a semiotizar el espacio; es decir, comienza a dotarlo de significados explícitos que marcarán la trama de la obra y se articularán al otro espacio complementario: el Cementerio General. Entonces agrega:

La disposición de los lugares en la sala acata naturalmente las precedencias jerárquicas, pero siendo, como cabe esperar, armoniosa desde ese punto de vista, también lo es desde el punto de vista geométrico, lo que sirve para probar que no existe ninguna irremediable contradicción entre estética y autoridad. (SARAMAGO, 2015, p. 12).

Inmediatamente describe la distribución topológica de los funcionarios: ocho escribientes, en primera fila; cuatro oficiales, en la segunda; dos sub-directores, en la tercera, y, finalmente, en el más alto nivel jerárquico, el conservador, “a quien llaman jefe en el trato cotidiano” (SARAMAGO, 2015, p. 12); se trata de una enumeración que recuerda la del propio Borges (1999, p. 105) cuando habla de su empleo en la Biblioteca Municipal de Buenos Aires: “Si bien tenía por debajo un auxiliar segundo y un auxiliar tercero, también tenía por encima un director y un oficial primero, un oficial segundo y un oficial tercero”.

Espacio 2: el Cementerio General

Saramago comienza por describir así al Cementerio:

Se entra en el cementerio por un edificio antiguo cuyo frontispicio es hermano gemelo de la fachada de la Conservaduría General del Registro Civil. Presenta los mismos tres escalones de piedra negra, la misma puerta en el centro, las mismas cinco ventanas alargadas encima (SARAMAGO, 2015, p. 245).

El autor establece inmediatamente la similitud estructural y jerárquica entre la conservaduría y el cementerio, lugares donde, precisamente, se encuentran “todos los nombres”, pues, en efecto, esa es su “divisa no escrita” (SARAMAGO, 2015, p. 231). Y luego agrega:

Aquí se encuentra el mismo mostrador largo que atraviesa el enorme salón, las mismas altísimas estanterías, la misma disposición del personal, en triángulo, con los ocho escribientes en la primera línea, los cuatro oficiales a continuación, los dos subcuradores, que así es como se llaman aquí, y no subdirectores, tal como el curador, en el vértice, no es conservador y sí curador (SARAMAGO, 2015, p. 252).

El novelista insiste en la similitud entre Conservaduría y Cementerio. En este último, “tal como la fachada, el interior del edificio es copia fidelísima de la Conservaduría” (SARAMAGO, 2015, p. 232), ello permite sugerir que, en realidad, Conservaduría y Cementerio constituyen, en su articulación semio-espacial, un mismo topo, dos lugares idénticos que se bifurcan solo para encontrarse. Saramago no sólo nos muestra que ambos espacios son homólogos, no idénticos, sino además señala cómo en los dos se trabaja en la misma dirección: (los funcionarios de ambas instituciones) “[...] saben que andan cavando en los dos extremos de la misma viña, esta que se llama vida y está situada entre la nada y la nada” (SARAMAGO, 2015, p. 232). Esos dos extremos, la Conservaduría y el Cementerio, coincidentalmente, huelen “mitad rosa, mitad crisantemo” (SARAMAGO, 2015, p. 12).

Pero más significativo aún para nuestra hipótesis es que, tanto en la Conservaduría General del Registro como en el Cementerio General, algunas personas se pierden, tal como ocurre en los laberintos. En cuanto a la primera, el autor dice: “[...] un día desapareció en las laberínticas catacumbas del archivo de los muertos un investigador...” (SARAMAGO, 2015, p. 16); en cuanto al segundo: “Las líneas rectas de aquí son como las de los laberintos de los corredores, están constantemente interrumpiéndose, cambiando de sentido...” (SARAMAGO, 2015, p. 258). También el escribiente le dice a don José, cuando este busca en el cementerio a la suicida profesora de Matemáticas: “Es mejor que se lleve un mapa, ya hemos tenido casos de personas que se pierden, después es una enorme complicación encontrarlas” (SARAMAGO, 2015, p. 238).

Don José, nuestro heroico² y perseverante Teseo, no solo se extravía en ambos espacios, sino también en su propia mente: “perseguió en el laberinto confuso de su cabeza sin metafísica el rastro de los motivos que lo habían llevado a copiar la ficha de la mujer desconocida y no conseguía encontrar uno solo que hubiese podido determinar, conscientemente, la inopinada acción” (SARAMAGO, 2015, p. 42); frases rememorativas del poema *Laberinto*, también de Saramago:

En mí te pierdo, aparición nocturna,
En este bosque de engaños, en esta ausencia,
En la neblina gris de la distancia,
En el largo pasillo de puertas falsas (SARAMAGO, 2005, p. 117).

Después del largo periplo espacial, por lugares, territorios, recodos equívocos y puertas falsas que, al final, se revela inútil, don José, en la penúltima página de la novela, llega a la conclusión de que “todo gira alrededor de saber dónde se encuentran realmente las personas que buscamos” (SARAMAGO, 2015, p. 296); y, en efecto, esas personas tampoco desean ser encontradas, tal como el mismo don José, al referirse “[...] a la mujer desconocida” en su conversación con la “señora del entresuelo derecha”, parece darse cuenta: “[...] al contrario de las personas famosas, que les gusta exhibirse, ella no quisiera ser encontrada” (SARAMAGO, 2015, p. 210). Se trata de un tema mencionado también por el pastor de ovejas, para quien “las personas se suicidan porque no quieren ser encontradas” (SARAMAGO, 2015, p. 257).

De allí que en el laberinto-mundo el extravío es una forma de la carencia de identidad, una carencia expresada, entre otras metáforas, en la anonimía absoluta de los personajes, con la ya sabida excepción del escribiente, quien actúa como un Odiseo que espera llegar a puerto y, sin embargo, como veremos, nunca llega. Ese extravío en el mundo ya se encuentra en Borges (1949), en cuyo cuento *Los dos reyes y los dos laberintos*, el rey de Babilonia hace construir uno “[...] tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían” (BORGES, 1974, p. 607), en el cual hace perder a un rey de los árabes. Más tarde este último, en venganza, lleva al rey de Babilonia al desierto, un laberinto-mundo donde se pierde para siempre

¡Oh, rey del tiempo y sustancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso (BORGES, 1974, p. 607).

Saramago retoma la imagen del desierto como laberinto en su novela *La muerte de Ricardo Reis*: “En tiempos pensó Ricardo Reis que este anuncio era como un laberinto, pero

² Para Tector (2003, p. 399, cursivas nuestras) “*Saramago has done what seems nearly impossible after reading Schmuland’s survey of the archival image in fiction: he has created an archivist hero*” [“Saramago ha hecho lo que, después de leer la encuesta de Schmuland sobre la imagen del archiverista en la ficción, parecía casi imposible: ha creado un héroe archiverista”].

ahora lo ve como un círculo de donde ya no es posible salir, limitado y vacío, laberinto realmente, *pero de la misma forma que lo es un desierto sin camino*” (SARAMAGO, 1998a, p. 484, cursivas nuestras).

Borges confirma la identificación entre mundo y laberinto en su poema del mismo nombre:

LABERINTO

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.

(En *Elogio de la sombra*, BORGES, 1974, p. 986).

En las últimas líneas de su aventurado periplo, don José acepta, resignado, que el mundo es un laberinto y que, para entrar y salir de él, necesita el hilo de Ariadna: “Don José entró en la Conservaduría, fue a la mesa del jefe, abrió el cajón donde lo esperaban la linterna y el hilo de Ariadna. Se ató una punta del hilo al tobillo y avanzó hacia la oscuridad” (SARAMAGO, 2015, p. 297). Se trata de un mundo similar al del Tlön de Borges (1974, p. 443), “[...] un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres”.

Pero mientras en el Registro don José es un prisionero, en el Cementerio lo es la “profesora de Matemáticas”; ambos anónimos, solitarios, ella divorciada y suicida, él soltero y sin otro destino que la jubilación y la muerte. Según nuestro autor, don José, como muchos otros, llevado por una “angustia metafísica”, es de esas personas que “[...] no consiguen soportar la idea del caos como regidor único del universo [...] Por eso van intentando poner algún orden en el mundo” (SARAMAGO, 2015, p. 24). En su inútil cruzada contra el caos, don José odia el desequilibrio y por ello le disgustan las diferencias roedoras del orden que él quiere construir; por ello le tiene ojeriza a los guías de cementerio: “Entró pues don José y avanzó directamente al mostrador, lanzando al pasar una mirada fría a los guías sentados, con quienes no simpatizaba porque su existencia desequilibraba numéricamente la relación de personal a favor del Cementerio” (SARAMAGO, 2015, p. 234-235).

Por esa razón, don José organiza su colección de modo riguroso, hasta cuando se da cuenta “que algo fundamental estaba faltando en sus colecciones”: la certificación de nacimiento de los personajes famosos. Al buscar tales certificaciones el azar hará que,

sin él esperarlo, aparezca, mezclada con las otras, la ficha de un personaje anónimo, desconocido, sin nombre.

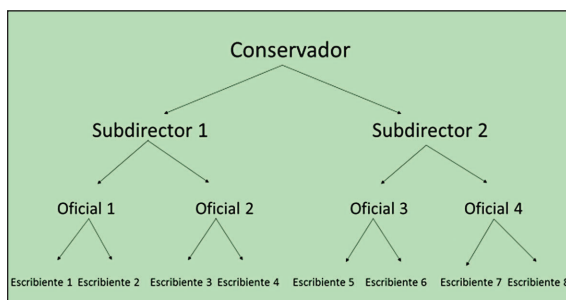
Mundo, caos y orden...

Ese azaroso acontecimiento provoca la irrupción de un nuevo actor que se denominará “la mujer desconocida” o, cuando don José descubre su profesión, “la profesora de Matemáticas”, cuya búsqueda, casi obsesiva, lo llevará a peripecias y aventuras sin fin, inimaginables en un escribiente igual de anónimo, ermitaño, que vive solo en una minúscula casita adosada a la Conservaduría General del Registro Civil. Es en esa irrupción del azar en el mundo ordenado de don José y de la conservaduría donde el relato, gracias a esa primera dialéctica, toma impulso, el cual se expresa luego en una segunda dialéctica que opera entre famosos y anónimos. Así, mientras el orden se articula con los famosos el caos lo hace con los anónimos.

Desde un punto de vista semiótico, el caos des-ordena las lógicas del sentido representadas por la Conservaduría y Registro; unas lógicas que el propio don José replica en su hobby cotidiano. El caos introducido por la inesperada ficha significa la ruptura del ritmo y la recurrencia de los sentidos que configuran la regularidad y la orientación de la vida institucional y personal. En palabras del propio Saramago (1998a, p. 516, cursivas nuestras), “[...] asombra el que uno no se pierda en esta *confusión de sentidos*, o quizás perdido está y en esa perdición se reconoce todos los días”.

Ese mismo caos ordenado, pero sin esperanza, lo encontramos en la Conservaduría General del Registro Civil y en el Cementerio General. En ambos espacios, la estructura geométrica es *piramidal*, en cuanto a la jerarquía, y *rectangular*, en lo relativo a la distribución espacial, lo que permite tener no sólo una estructura espacial intachablemente ordenada, armoniosa, sino, además, una jerarquía perfecta. Se trata, como dice el mismo novelista, de un mundo regido por “las disposiciones que regulaban las complejas relaciones jerárquicas de la Conservaduría General del Registro Civil” (SARAMAGO, 2015, p. 54).

Esquema 1 – Estructura piramidal y jerárquica de la Conservaduría General del Registro Civil



Fuente: Elaboración propia.

Es contra ese férreo orden jerárquico, contra ese mundo ordenado, pero sin sentido humano, que nuestro Teseo, encarnado en un anónimo escribiente, viene, a su manera, a batallar, una lucha figurativizada en la búsqueda y rescate de una desconocida perdida en el laberinto que la condena.

Viaje al centro del laberinto...

“Todas las líneas humanas
son torcidas, todo es laberinto”
José Saramago (2007, p. 199).

El capítulo de TLN que va de la página 174 a la 189 narra el peligroso viaje de don José por el laberinto de la Conservaduría. Es un capítulo denso y vívidamente humano, pues nos revela buena parte de las características psicológicas del personaje. Allí la novela nos introduce en una búsqueda dentro de un espacio confuso, gigantesco y peligroso; se trata de un laberinto, gran metáfora del mundo, donde vida y muerte acaecen y que se figurativiza en la Conservaduría del Registro Civil y en el Cementerio. En ambos espacios, un ser anodino, don José, busca rescatar del anonimato a otro personaje, cuyo nombre no conocemos y el autor denomina, como hemos visto, “la profesora de Matemáticas”.

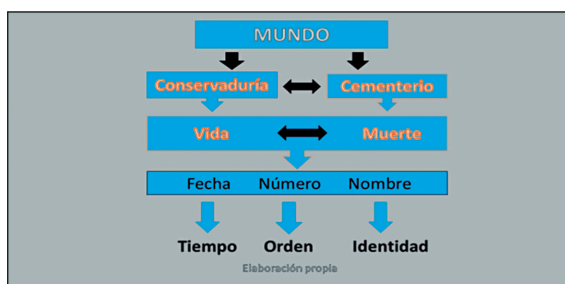
La naturaleza mítica del laberinto es el extravío y la prisión. Cuando el rey Minos ordena a Dédalo construir un laberinto para encerrar al Minotauro, hijo de Pasifae y del Toro de Creta, lo hace para que este no pueda escapar y, en consecuencia, no continúe errando por el palacio asesinando y alimentándose de seres humanos. Minos no lo condena a muerte y, por el contrario, lo alimenta con jóvenes que los griegos deben proveer como castigo porque estos asesinaron a su hijo Androgeo. Es entonces cuando Teseo, héroe griego, se propone matar al Minotauro, para lo cual viaja a Creta, donde conoce y se enamora de Ariadna, hija del rey Minos, quien, antes de entrar al laberinto le da un hilo y así, cumplida su tarea, pueda encontrar la salida.

Como algunos autores han dicho, el laberinto representa el mundo y el Minotauro al hombre, en su doble condición de animal y de humano, prisionero de un mundo que lo excluye; se trata de representaciones hechas con magistral acierto en *La casa de Asterión*, el famoso cuento de Borges, donde el Minotauro describe así el laberinto donde vive: “La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo” (BORGES, 1949, p. 27). Es por ello que Anderson Imbert (1960, p. 41) afirma: “[...] para Borges el mundo es un caos; y dentro del caos, el hombre está perdido como en un laberinto”.

Así, el mundo, como el laberinto, es extravío y prisión, un lugar metafórico donde el hombre no tiene libertad ni encuentra sentido a su vida porque, como Saramago (2015, p. 291-292) dice dos veces en el mismo párrafo, “nada en el mundo tiene sentido”. Pero el laberinto es también una organización del caos; se trata de un mundo confuso, pero, al mismo tiempo, ordenado, regular, geométrico, y, sin embargo, no nos es posible descifrar su sentido. Es por ello que, para el Asterión del cuento de Borges, la muerte llega como una liberación definitiva: ni siquiera se defiende cuando Teseo lo mata.

Ahora bien, ese mundo ordenado, regulado y liso, carente de protuberancias y rupturas, encuentra su expresión y organización en, por lo menos tres formas de identificación: fechas, números y nombres, los cuales corresponden a las categorías de tiempo, orden e identidad. En efecto, tanto en la Conservaduría como en el Cementerio estas formas identificatorias son claves para la organización del sentido del mundo y, justamente, las fichas utilizadas en ambos espacios sirven para asentar fechas, números y nombres; son ellos los instrumentos que se oponen y detienen el caos del mundo, lo ordenan y clasifican.

Figura 1 – Mundo: tiempo, orden, identidad



Fonte: Elaboración propia.

En ese mundo laberíntico y sin sentido, nuestro Teseo se afana por construir una organización regulada que, en cierto modo reproduzca la organización jerárquica y espacial de la Conservaduría y el Cementerio. Como se ha visto, don José vive en un mundo de orden y jerarquías inmutables y, fiel a esos principios, su hobby consiste, justamente, en sistematizar recortes de periódicos y revistas sobre personajes famosos de su país. Todo está previsto en su vida: su casa, su lugar de trabajo, sus horarios, sus responsabilidades, las controladoras líneas de mando; en pocas palabras, su tránsito vital y su destino final están claramente prefijados, hasta el momento en que “trabajando en su casa en la actualización de los papeles de un obispo” (SARAMAGO, 2015, p. 25) se da cuenta “[...] que algo fundamental estaba faltando en sus colecciones, esto es, el origen, la raíz, la procedencia o, dicho con otras palabras, la simple certificación de nacimiento de las personas famosas cuyas noticias de vida pública se dedicaba a compilar” (SARAMAGO, 2015, p. 26).

El descubrimiento de esa carencia lo llevará a buscar fechas y nombres: “[...] la fecha y el lugar de nacimiento, los nombres de los padres, los nombres de los padrinos, el nombre del párroco que lo bautizó, el nombre del funcionario de la Conservaduría General que lo registró, *todos los nombres*” (SARAMAGO, 2015, p. 28, cursivas nuestras); y en esa búsqueda se encuentra convertido en

[...] un pobre escribiente con cinco fichas en la mano, creía él que eran cinco, [...] y no eran cinco, eran seis, esparcidas por el suelo, [...] la ficha intrusa se había pegado a la que le precedía [...], y en ella don José, curioso, se detiene a leer “el nombre de la niña, los nombres de los padres y de los padrinos, la fecha y la hora de nacimiento, la calle, el número y el piso (SARAMAGO, 2018, p. 39 y p. 41).

Ese acontecimiento fortuito, inesperado, azaroso, irrumpe en su monótona vida y transforma su destino: una ficha biográfica se cuela, sin explicación alguna, entre las fichas del obispo cuyos recortes noticiosos está ordenando.

En cuanto a los números, vemos cómo el cambio de los mismos, realizado por el pastor en las tumbas del cementerio antes de que sean colocadas las lápidas identificatorias, elimina toda posibilidad de identificación de las personas sepultadas, y para don José significa la pérdida de toda posibilidad de saber dónde, definitivamente, reposa la mujer desconocida que tanto ha buscado y cuyo peso es similar al de cien famosos:

Tenía el armario lleno hombres y mujeres de los que casi todos los días se hablaba en los periódicos, sobre la mesa la partida de nacimiento de una persona desconocida, y era como si los hubiese acabado de colocar en los platillos de una balanza, cien en este lado, uno en el otro, y después, sorprendido, descubriera que todos aquellos juntos no pesaban más que éste, *que cien eran igual a uno, que uno valía tanto como cien* (SARAMAGO, 2015, p. 41, cursivas nuestras).

En esa sistemática destrucción del mundo ordenado donde don José cree vivir, también los números cumplen un papel decisivo:

Tuvo un sueño extraño, enigmático, se vio a sí mismo en medio del cementerio, entre una multitud de ovejas, tan numerosas que apenas dejaban distinguir los montículos de los túmulos, y *cada una tenía en la cabeza un número que mudaba continuamente, mas, siendo todas iguales, no conseguía advertir si eran las ovejas las que cambiaban de número o eran los números los que cambiaban de oveja* (SARAMAGO, 2015, p. 260, cursivas nuestras).

El sueño es consecuencia, como es fácil de imaginar, del encuentro, algunas páginas atrás, con un pastor de ovejas en el Cementerio, quien le dice: “Un número es un número, un número nunca engaña, respondió el pastor, si levantasen de aquí éste y lo colocaran en otro sitio, aunque fuese en el fin del mundo, seguiría siendo el número que es” (SARAMAGO, 2015, p. 255); entonces el pastor le revela que los números identificatorios de los montículos de tierra “Están todos cambiados. Por qué. Porque alguien los muda antes de que traigan y coloquen las piedras con los nombres” (SARAMAGO, 2015, p. 256)³. Ese “trocamiento de los nombres” condena al fracaso, irremediablemente, la búsqueda de don José y certifica la condición laberíntica del mundo, donde nombres, números y fechas son también artificios que crean las falsas identidades

³ Esta identificación numérica la encontramos también en *La muerte de Ricardo Reis*, donde este, uno de los varios heterónimos de Fernando Pessoa, en la búsqueda de orden en un espacio lleno de objetos azarosos, se auto identifica con el número 6: “Ricardo Reis no salió a cenar. Tomó té y pastas secas en la mesa del comedor, acompañado por siete sillas vacías, bajo una lámpara de cinco brazos con dos bombillas fundidas, de las pastas comió tres, quedó una en el plato, recapituló y vio que le faltaban dos números, el cuatro y el seis, rápidamente supo encontrar el primero, estaba en las esquinas del comedor rectangular, pero para descubrir el seis tuvo que levantarse, buscar aquí y allá, en esa busca dio con el ocho, las sillas vacías, al fin decidió que sería él el seis, podía ser cualquier número, si realmente era, como parecía demostrado una serie innumerable de yoes” (SARAMAGO, 1998a, p. 300).

a las cuales el ser humano se aferra para vivir y, en la mayoría de los casos, no suicidarse. El mismo Saramago, en una entrevista al diario español *El País*, señala que “Don José, el protagonista, encuentra un estímulo a su vida en la búsqueda desesperada de la *identidad* de una mujer muerta” (VILLENNA, 1998, cursivas nuestras).

El trocamiento de nombres en el cementerio está prefigurado en *La muerte de Ricardo Reis*, particularmente cuando este visita el de Lisboa para buscar la tumba número “cuatro mil trescientas setenta y una”, de Fernando Antonio Nogueira Pessoa:

Pasó Ricardo Reis ante la tumba que buscaba, ninguna voz lo llamó, pst, es aquí, y hay aún quien se empeña en afirmar que los muertos hablan, ay de ellos si no tuvieran una matrícula, un *nombre* en la piedra, un *número* como las puertas de los vivos [...] Es aquí, quizá nos mirara desconfiado, a ver si me están engañando, si por error nuestro, o por malicia, va a rezar a Montesco siendo Capuleto, o a Mendes siendo Gonçalves (SARAMAGO, 1998a, p. 47, cursivas nuestras).

La desesperada búsqueda de nuestro héroe se torna imposible y, finalmente, nuestro escribiente así lo comprende cuando él mismo decide sumarse a las fuerzas del azar y del caos al imitar las acciones del pastor de ovejas, para lo cual, después de presenciar un entierro y una vez que familiares, guías y enterradores se han retirado, decide trocar los números que identificaban la tumba de la mujer desconocida y la de la nueva sepultura: “Entonces retiró el número que correspondía a la mujer desconocida y lo colocó en la sepultura nueva. Después, el número de ésta fue a ocupar el lugar del otro. El trueque estaba hecho, la verdad se había convertido en mentira” (SARAMAGO, 2015 p. 259).

En su búsqueda de la mujer desconocida, don José intenta guiarse en el laberinto de la ciudad y en el laberinto de la vida, hecho de “líneas quebradas, de cruces, de intersecciones”:

Si tuviese aquí un mapa de la ciudad, ya podría señalar los primeros cinco puntos de paso averiguados, dos en la calle donde la niña del retrato nació, otro en el colegio, ahora éstos, el principio de un diseño como el de todas las vidas, hecho de líneas quebradas, de cruces, de intersecciones, pero nunca de bifurcaciones, porque el espíritu no va a ningún lado sin las piernas del cuerpo, y el cuerpo no sería capaz de moverse si le faltasen las alas del espíritu (SARAMAGO, 2015, p. 80).

La metáfora especular del laberinto se confirma cuando la novela nos dice que, en ambos espacios, para evitar los extravíos, se suele usar “el hilo de Ariadna” utilizado por Teseo, en el mito del Minotauro, para salir del lugar, una vez que ha matado al monstruo. Sin embargo, mientras en la Conservaduría el hilo de Ariadna opera de forma eficiente, en el Cementerio su utilidad desaparece, tal como se aprecia en el diálogo entre don José y un colega del Camposanto: “En la Conservaduría solemos usar el hilo de Ariadna, nunca falla. Hubo también una época en que nosotros lo utilizamos, pero duró poco tiempo, el hilo apareció cortado en varias ocasiones y nunca se llegó a saber quién había sido el autor de la tropelía ni la razón que tuvo para cometerla” (SARAMAGO, 2015, p. 238).

Más aún, el hilo de Ariadna no solo le sirve a don José en los laberínticos pasajes de la conservaduría o en los del Cementerio, también le sirve en los espacios que recorre en el mundo exterior. En efecto, cuando duda sobre si debe visitar de nuevo a la “mujer con un hijo en los brazos” se da cuenta que “de una u otra manera la punta de su hilo de Ariadna [...] estaba allí” (SARAMAGO, 2015, p. 56). También aquí, como en el mítico laberinto de “puertas falsas”, don José necesita del hilo de Ariadna, el mismo usado por Teseo salir después de matar al Minotauro. Es ese instrumento el que le permite, incluso, resolver sus dudas y tomar decisiones cuando su mente se llena de confusión: “Se desesperaba don José para entrar en el sueño cuando repentinamente le surgió, a saber de qué profundidades, como la punta de un nuevo hilo de Ariadna, la ansiada resolución” (SARAMAGO, 2015, p. 214).

El pastor de ovejas que don José encuentra en “el terreno de los suicidas”, se encarga de aclarar que el Cementerio es, en realidad, un laberinto invisible: “Cuál es la verdad del terreno de los suicidas, preguntó don José, Que en este lugar no todo es lo que parece, Es un cementerio, es el Cementerio General, Es un laberinto, Los laberintos pueden verse desde fuera, No todos, éste pertenece a los invisibles” (SARAMAGO, 2015, p. 255). Estas frases rescatan la noción de *laberinto invisible* que ya Borges, en 1944, había descrito en el cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*, donde el sinólogo Stephen Albert mantiene un diálogo con el doctor Yu Tsun, bisnieto de Ts’ui Pên, durante el cual le revela la invisibilidad del laberinto edificado por su bisabuelo:

- Aquí está el Laberinto —dijo indicándome un alto escritorio laqueado.
 - ¡Un laberinto de marfil! —exclamé—. Un laberinto mínimo. . .
 - Un laberinto de símbolos —corrigió—. *Un invisible laberinto* de tiempo.
- (BORGES, 1974, p. 476-477, cursivas nuestras).

Esa invisibilidad del laberinto/mundo es posible porque el ser humano no sabe ver o, como dice Saramago (1998b, p. 243): “Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven”. La organización semiótica que aquí opera se fundamenta en un dispositivo articulatorio entre apariencia y verdad, entre parecer y ser. No es, pues, en un mundo físico o en un laberinto físico donde don José desarrolla su búsqueda inútil; se trata de un laberinto que tampoco él puede ver, pues ha sido construido para que en él “se perdieran todos los hombres” (BORGES, 1974, p. 475). La novela aparece así como una confirmación de lo expresado en 2008 por el escritor portugués: “La representación más exacta, más precisa, del alma humana es el laberinto. En ella todo es posible” (SARAMAGO, 2008, p. 121).

Vida, suicidio, muerte

Las sucesivas interacciones dialécticas entre vida y muerte desarrolladas en el texto articulan el sentido del *laberinto – mundo*, los cuales, a veces, se trasponen como, por ejemplo, en el diálogo entre don José y el escribiente del camposanto; el primero

perteneciente al Registro, lugar del catálogo de la vida, y el segundo perteneciente al Cementerio, lugar asociado con la muerte: “Y ya puestos, dígame qué le induce a imaginar que pretendo ver la sepultura de esta mujer, Nada, tal vez porque yo habría hecho lo mismo si estuviese en su lugar, Por qué, Para tener la certeza, *De que está muerta, No, la certeza de que estuvo viva*” (SARAMAGO, 2015, p. 239, cursivas nuestras).

Pero, así como en el mito griego y en el cuento de Borges la muerte es liberación para el Minotauro, en TLN todo el esfuerzo de don José está orientado a darle vida a “la mujer desconocida”; y si no a la mujer en sí, al menos a su nombre: “[...] una mujer cuyo nombre de muerta volvió al mundo vivo porque este don José fue a rescatarlo al mundo de los muertos, apenas el nombre, no a ella, que no podía un escribiente tanto” (SARAMAGO, 2015, p. 288). Es como si el escribiente hubiese asumido, como señala Saramago, que la muerte no existe:

No, no hay muerte.
Ni esta piedra está muerta,
Ni muerto está el fruto que ha caído:
Les da vida el abrazo de mis dedos
(SARAMAGO, 2005, p. 131).

Se trata de una idea ratificada por Saramago en una entrevista periodística: “Yo arranco del reconocimiento de que los muertos no están muertos. Al margen de la anécdota sobre mi hermano, que está en el origen de esta novela” (VILLENNA, 1998).

En consecuencia, nuestro nuevo Teseo ha asumido para sí la obligación impuesta por Borges (1985, p. 19): “Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo”; de modo que el mundo, la vida y la muerte, tengan un sentido. Es, en efecto, el hilo el elemento unificador de los espacios de la vida y la muerte, aquel que conserva vivo el tránsito, un tránsito, sin embargo, de naturaleza caótica, evidenciada, como hemos visto, en las acciones del pastor.

Ese otorgamiento de la vida se expresa, al menos, de dos formas. Por un lado, don José se empeña en darle existencia a través de la reconstrucción viva de su historia personal, para lo cual averigua dónde nació, en qué colegio estudió, quiénes fueron sus padres, su matrimonio y divorcio, su trabajo y su muerte por suicidio. Esa búsqueda le permite pasar de “la mujer desconocida” a “la profesora de matemáticas”, con lo cual reduce la incertidumbre.

Por otro lado, don José busca las causas del suicidio e, incluso, la tumba donde la mujer estaría enterrada, una tarea que, finalmente, no conduce a feliz término porque los nombres que las tumbas exhiben no corresponden a las personas enterradas pues, como vimos, un pastor de ovejas, aliado del caos, cambia diariamente las identificaciones de las tumbas. Es como si la novela realizara el presagio de Borges (1985, p. 19): “El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso”.

Pero ¿por qué en ambos espacios el autor se niega a darnos nombres, a identificar a sus personajes? ¿Por qué mientras en la Conservaduría los nombres son “Fulano de Tal”,

“Beltrano de Tal” y “Zutana de Tal” (SARAMAGO, 2015, p. 63), en el cementerio los nombres de las lápidas no corresponden a los cadáveres efectivamente enterrados porque han sido cambiados? Pareciera que Saramago, al privar de nombres a sus personajes, un recurso utilizado en varias de sus novelas, intenta mostrar la anonimidad, la soledad y la desconexión con el mundo. En cierto modo, si el autor les pusiese nombres los marcaría en una particularidad que impediría la universalidad de sus personajes... o limitaría su condición metafórica.

La ironía del escritor portugués es la de entregarnos un relato denominado *Todos los nombres* donde sólo el personaje principal tiene un nombre propio, José, y un título general, don, sin apellidos. Todo ello a pesar de que el autor nos dice: “[...] don José también tiene apellidos, de los más corrientes, sin extravagancias onomásticas, uno por parte de padre, otro por parte de madre”, pero la ausencia de sus apellidos a lo largo de toda la novela es un recurso literario para resaltar “la insignificancia del personaje” (SARAMAGO, 2015, p. 19), una insignificancia de la que el propio don José está, sin apelación, muy consciente: “[...] los otros, mal comparando, son como una nube que pasó sin dejar señal de su paso, si llovió no llegó a mojar la tierra. *Como yo, pensó don José*”. (SARAMAGO, 2015, p. 41, cursivas nuestras).

Vista la historia del origen de esta novela, cabría preguntarse si este escribiente, que busca sin descanso a una persona anónima, y la busca en donde reposan los nombres y los cuerpos, es decir, en el registro y en el cementerio, no es el propio José (Saramago) buscando, desesperadamente, a su hermano Francisco. Como se ha visto, el mismo autor confiesa el 21 de septiembre de 1986 que la novela debe su origen al error burocrático gracias al cual no se registró la muerte de su hermano en la Conservaduría de Golegá. Incluso agrega que la novela se le ocurrió cuando “[...] estaba pensando, de un modo vago, soñoliento, en los esfuerzos que vengo realizando para encontrar la pista de mi hermano, y de repente, sin ninguna relación aparente, comenzaron a desfilar en mi cabeza los personajes, las situaciones [...]” (SARAMAGO, 2001, p. 231).

Luego, el 22 de noviembre del mismo año, señala:

Curiosamente, será también de una búsqueda de lo que tratará *Todos los nombres*, una novela que ciertamente no existiría [...] si, banalmente, burocráticamente, el registro de la muerte de mi hermano constara en los archivos de la Conservaduría de Golegá. Digamos que Francisco de Sousa, muerto a la edad de cuatro años y dos meses, será coautor de un libro que comenzó a ser escrito setenta y dos años después de su muerte (SARAMAGO, 2001, p. 268).

Además, el propio Saramago nos ha dicho que la crítica literaria, en lugar de preocuparse por esa entidad abstracta llamada narrador, debería más bien prestar atención al autor. El 26 de febrero de 1996, en un debate en el Pen Club entre críticos y autores, el escritor negaba “[...] la existencia del narrador, o ‘instancia narrativa’, como más científicamente se le llama [...] ¿Dónde está el narrador de una pieza de teatro? ¿Dónde está el narrador de una pintura? No traje respuesta” (SARAMAGO, 2001, p. 86). Un punto de vista desarrollado el 9 de agosto de ese mismo año en una conferencia en la

Universidad Complutense, y ya mencionada dos años antes en un congreso de Literatura Comparada en Edmonton, Canadá: “La pregunta que me hago [...] es si la atención obsesiva prestada por los analistas de texto a tan escurridiza entidad (el narrador) [...] no estará contribuyendo a la reducción del autor y de su pensamiento a un papel de peligrosa secundariedad en la compleja comprensión de la obra” (SARAMAGO, 2001, p. 200).

“Si me nombras existo...”

El 28 de noviembre de 2018, cuando ya terminábamos el primer borrador de este análisis, vimos en un noticiero de televisión cuando el presidente de Chile, Sebastián Piñera, promulgaba la ley que legalizó el cambio de nombre y de sexo en ese país. Durante la noticia se mostraron videos de personas apoyando la aprobación de la ley y una de ellas llevaba un cartel que decía: “Si me nombras existo”, ello también nos hizo recordar la canción de la artista española María del Pilar Cuesta Acosta, mejor conocida como Ana Belén, cuyos versos iniciales dicen: “Sé que existo / Si me nombras tú”. Para Bourdieu (1979, p. 79) el nombre propio “[...] es el certificado visible de la identidad de su portador a través de los tiempos y de los espacios sociales, el fundamento de la unidad de sus manifestaciones sucesivas y de la posibilidad socialmente reconocida de totalizar estas manifestaciones en unos registros oficiales”. En otro lugar hemos señalado que “[...] el nombre propio constituye un *hipersigno* [...] pues es capaz de concitar, al mismo tiempo, una identidad personal absoluta y un conjunto de rasgos semánticos de carácter cultural” (FINOL, 2014, p. 142).

Ahora bien, frente a los reconocidos poderes y a la eficacia del nombre ¿por qué Saramago prescinde de él y en lugar de dar nombres a sus personajes prefiere llamarlos con paráfrasis como “la mujer desconocida”, “la señora del entrepiso derecha” o “la mujer con un niño en los brazos”, mientras que a los funcionarios los denomina por sus cargos: “escribiente” “director”, “conservador” o “jefe”? El escritor está plenamente consciente de la problemática del nombre, de la cual deja constancia en uno de sus diarios:

Otra vez la cuestión de los nombres. A primera vista, contrastando con el *Ensayo*, donde ningún personaje tiene nombre, aquí, con este título, se supone que deberían aparecer todos los nombres, que debería existir incluso la preocupación de hacerlos sobresalir, de jugar con ellos. Simplemente, eso me repugna. El nombre de la persona es demasiado intrigante para ser trivializado (SARAMAGO, 2001, p. 288).

Si a primera vista podría decirse que en la economía de las significaciones una paráfrasis como “la profesora de Matemáticas” conlleva más información que un nombre como Antonia, vemos por la cita anterior cómo la ausencia de nombres es un recurso que va más allá; se trata de plantear otro problema más profundo. Siguiendo la línea de nuestro análisis creemos que ese problema es el de la identidad, entendida como la imposibilidad de alcanzar la esencia de lo humano, a pesar de los esfuerzos por aferrarnos a fechas, número y, sobre todo, a nombres. Esa problemática se expresa de manera eficaz gracias al

hipertexto mítico tantas veces nombrado a lo largo de la novela y en otros textos del autor. El hilo de Ariadna y el laberinto marcan el accionar de don José, solo que aquí Teseo no mata al Minotauro, este permanece vivo en un mundo anómico, pues, como su cuerpo mitad toro mitad humano, carece de sentido. Vázquez Montalván (1998), refiriéndose a “la mujer desconocida”, dice que “Tal vez esa mujer que llama a don José desde la sustancia misma de un papel enmohecido, sea Ariadna ofreciéndole el hilo redentor”. Sin embargo, esa redención se revela imposible, como es imposible también la salvación esperada por Ariadna, tal como ella expresa en uno de sus monólogos en el *El último Minotauro*, obra de teatro de Febres-Cordero (2002, p. 72):

La que espera que un día todo cambie,
cuando Teseo le muestre la negra Cabeza
ensangrentada del Minotauro, y pueda salir
de aquí, salir de este Laberinto para
siempre, y comenzar a vivir, a vivir la
nueva vida, la vida verdadera, esa que nos
ha sido prometida si le damos caza al Minotauro.
Y esa vida que tanto ansío, ese
anhelo por la vida que llevaré cuando ya
no esté atrapada en un mito...

La ficha, aparecida por azar en las manos de don José, constituye una forma de identificación de la mujer desconocida. Allí aparecen claves fundamentales de su identidad administrativa: fecha de nacimiento, sexo, padres, padrinos, dirección, matrimonio, divorcio, muerte... Esa identidad burocrática forma parte, según explica el Conservador, “[...] de un espíritu que llamaré de *continuidad* y de *identidad* orgánica”, el cual “debe prevalecer sobre cualquier otra cosa” (SARAMAGO, 2015, p. 217, cursivas en el original). Pero no son esas identidades, administrativa y burocrática⁴, las que interesan a nuestro héroe. Por el contrario, el escribiente busca su identidad personal, su historia, sus relaciones familiares y sociales; en las fichas “[...] don José se encuentra con un instrumento propio de esta forma de administración del Estado, que es la ficha, y con ella no le resulta posible encontrar a ‘la persona’” (TAKAHASHI, 2009, p. 76, cursivas en el original).

Don José, según delicadamente insinúa el texto, busca también una relación humana, para algunos amorosa, que le saque de su soledad y su anonimato. En fin de cuentas, más allá de las relaciones superficiales y burocráticas con sus compañeros de trabajo o de las imaginarias relaciones con los personajes famosos, cuyos recortes noticiosos colecciona, es en esa relación imaginada con la mujer desconocida donde,

⁴ Para un análisis de la identidad burocrática que suponen las fichas de la Conservaduría General del Registro Civil ver Koleff (2009, p.13): “El archivo se constituye [...] en lugar de ejecución y lugar de inscripción de identidades colectivas del que participan los sujetos y sus constructos materiales y sociales asentados en la fragilidad de las redes históricas. Nodos que articulan el pasado, sustancializan el presente y predicen el futuro en que vendrán”.

finalmente, don José desarrolla una identidad propia que comienza, justamente, por encontrarse a sí mismo. Como hace notar Blasi (2009, p. 43), “[...] en la búsqueda de la identidad de la mujer desconocida logra un acercamiento al ejercicio de reconocer y pensar su propia identidad”.

“Yo soy el Minotauro...”

A lo largo de esta investigación nos hemos preguntado: si nuestra hipótesis es correcta, y por tanto la Conservaduría y el Cementerio son un símbolo del laberinto y, más allá aún, si, como afirma Borges, el laberinto es el mundo, ¿quién es, entonces, el Minotauro? Creemos que hemos encontrado la respuesta en un fragmento del guion de la serie de Netflix titulada *The Sinner*, en cuyo cuarto episodio de la segunda temporada, el protagonista, detective Harry Ambrose (Bill Pullman), lee un párrafo del libro *Scaping the labyrinth*, escrito por el psiquiatra Lionel Jeffries (Brennan Brown), presunto líder del culto ubicado en La Arboleda. El párrafo dice así:

*Every day, I search for an escape from the labyrinth.
Every day, the Minotaur hunts me.
Running only gives the bull more power.
The only way out is inward.
I must accept that at the center of the labyrinth,
I will not face the Minotaur, but myself.
I am the Minotaur.
I am hunting myself.*⁵ (THE SINNER, 2017).

A la luz de esta fuente podemos preguntarnos: ¿Acaso don José está en persecución de sí mismo? ¿Es don José, al mismo tiempo, Teseo y el Minotauro? Según esta hipótesis interpretativa, nuestro personaje cree que el Minotauro, cada día, lo persigue y entonces corretea por los meandros, puertas falsas y equívocos del mundo buscando un escape, una relación, una compañía, ¿un amor?, solo para, finalmente, darse cuenta de que su único escape es hacia el mundo interior, en cuyo centro no encontrará al Minotauro sino a sí mismo. Esta hipótesis se beneficia de las ilusorias fronteras entre la vida y la muerte propuestas por el texto en repetidas ocasiones. Por un lado, la Conservaduría es a menudo escenario de una “confusión fronteriza [...] entre los que aún están vivos y los que ya están muertos” (SARAMAGO, 2015, p. 176); por el otro, el propio Conservador, en contra de la pesada tradición burocrática de la cual es heredero,

⁵ “Cada día, busco un escape del laberinto
Cada día, el Minotauro me caza
Correr solo le da más poder al toro.
La única vía de escape es hacia el interior.
Debo aceptar que en el centro del laberinto
No enfrentaré al Minotauro sino a mí mismo
Yo soy el Minotauro
Estoy cazándome a mí mismo” (THE SINNER, 2017, traducción nuestra).

“primeros y postreros depositarios de la vida y de la muerte” (SARAMAGO, 2015, p. 217), reconoce “el doble absurdo que representa separar a los muertos de los vivos” (SARAMAGO, 2015, p. 222), y, por lo tanto, ordena reunir “[...] en un solo archivo [...] a los muertos y a los vivos, haciéndolos inseparables en este lugar” (SARAMAGO, 2015, p. 223). Las fronteras entre vida y muerte serían tan ilusorias como las existentes entre mundo exterior y mundo interior.

Esta hipótesis también se beneficia de lo que el Sentido Común, personaje que en varias ocasiones dialoga con don José, le dice cuando este está en una de sus visitas nocturnas a la Conservaduría:

Hombre, no tengas miedo, la oscuridad en la que estás metido aquí no es mayor que la que existe dentro de tu cuerpo, son dos oscuridades separadas por una piel [...] transportas todo el tiempo de un lado para otro una oscuridad [...] tienes que aprender a vivir con la oscuridad de fuera como aprendiste a vivir con la oscuridad de dentro. (SARAMAGO, 2015, p. 188).

En otras palabras, el laberíntico mundo exterior es también interior y su frontera divisoria es apenas la de la vulnerable epidermis.

También Madrid (2004, p. 83) coincide con esta interpretación, pues para ella don José “a través del pretexto de la búsqueda de una persona, se consigue a sí mismo”; más aún, “[...] cuando don José inicia su búsqueda, comienza también su peregrinación —a veces un tanto confusa— hacia su yo. Buscando a *otro* se consigue a *sí mismo*” (MADRID, 2004, p. 90). Más aún, en *El año de la muerte de Ricardo Reis*, escrita trece años antes, donde la palabra “laberinto” aparece 15 veces, ya Saramago (1998a, p. 62, cursivas nuestras), señalaba: “quien acaba una cosa nunca es aquel que la empezó *aunque ambos tengan nombre igual*; así mismo, algunas páginas más adelante en la misma novela, el escritor apunta: “También en el interior del cuerpo la tiniebla es profunda, y pese a todo la sangre llega al corazón, el cerebro es ciego y puede ver, es sordo y oye, no tiene manos y alcanza, *el hombre, claro está, es el laberinto de sí mismo*” (SARAMAGO, 1998a, p. 119-120).

Finalmente, ya avanzado este texto, encontramos una confirmación de esta hipótesis en las propias palabras de Saramago, expresadas durante una entrevista con el escritor suizo Serge Bimpage, durante la cual afirma: “*Monsieur José, passe à l'invention de lui-même. Il part à la recherche d'une femme aperçue dans les lignes de l'un de ses registres. Il part en quête de l'autre, sans savoir qu'il s'agit au fond de lui-même*”⁶ (SARAMAGO, 1999). Es, pues, una búsqueda hacia “el fondo de sí mismo”, donde el Teseo que busca se reconcilia con el Minotauro que (se) encuentra.

⁶ “Don José pasa a la invención de sí mismo. Parte en la búsqueda de una mujer percibida en las líneas de uno de sus registros. Parte en la búsqueda del otro sin saber que en el fondo se trata de sí mismo”. (SARAMAGO, 1999, traducción nuestra).

Conclusiones

Como puede deducirse, la metodología aplicada a lo largo de este texto tiene dos facetas. Por un lado, hemos tratado de mostrar cómo el sentido general de la novela *Todos los nombres* está articulado como un trayecto, un recorrido, una búsqueda, desplegada narrativamente entre dos espacios homólogos –la Conservaduría General del Registro y el Cementerio General–, dos espacios donde las identidades no se encuentran, sino, por el contrario, se pierden (como nos perdemos en un laberinto). De este modo, la arquitectura de la significación general de la novela está apuntalada en los espacios que en ella se construyen, los cuales se resuelven, semióticamente, en un tercer espacio figurativizado, como creemos haber mostrado, en el laberinto, un mundo en el que el hombre anónimo busca, sin lograrlo, su propia identidad. Es a esta articulación semiótica entre Conservaduría General del Registro y Cementerio, por un lado, y el laberinto, por el otro, lo que hemos llamado una topo-semiótica del sentido en *Todos los nombres*.

Por el otro lado, hemos recurrido a un hipertexto, un mito, para construir una hipótesis según la cual esos dos espacios de la novela son un laberinto, y que, como decía Borges (2003, p. 22), el mundo mismo es un laberinto: “[...] el mundo real en el que estamos tan perdidos, del que podemos pensar que es un laberinto, un caos”. El mito actúa aquí como un hipertexto porque es capaz de generar otros textos a los cuales presta, total o parcialmente, su estructura semiótica, pues, como afirma Febres-Cordero (2007), “El hablar del mito es anterior al lenguaje mismo, anterior a la poesía, anterior a la música. El mito es lo más primigenio”.

Se trata, pues, de hacer inteligible la novela *Todos los nombres*, gracias al develamiento de una metáfora especular construida bajo la forma de un dispositivo de intertextualidad que el análisis descubre en las líneas de la narración, en la cual aparece la pre-figuración de un fondo mítico, como si se tratase de una alegoría. En fin de cuentas, la novela, como otras del mismo autor, intenta explicar e interpretar el mundo, tal como dice nuestro epígrafe, con el mejor recurso que conoce: la metáfora. El registro y el cementerio, como el laberinto, son una metáfora del mundo y del hombre-Teseo que, inútilmente, busca allí, en ese espacio caótico donde los nombres, los números y las fechas han sido cambiados, su propio sentido, su propia identidad.

Fiel a su creencia según la cual “Después de ver el impacto del cine y la televisión, a la novela y al novelista no le resta sino regresar a las tres o cuatro grandes cuestiones humanas, quizá sólo dos, vida y muerte, intentar saber, ni siquiera ‘de dónde venimos y hacia dónde vamos’, sino simplemente ‘quién (sic) somos’” (SARAMAGO, 2001, p. 184, énfasis en el original), la alegoría construida por Saramago nos muestra la no separación entre vida y muerte ni entre laberinto exterior y laberinto interior. Así, el Teseo que busca su identidad, representante del predominio de la vida, es también el Minotauro, símbolo de la muerte, ambos reunidos en la confusión de los múltiples laberintos que pueblan/son el mundo.

FINOL, J. E. Metaphore and labyrinth, life and death in Todos Los Nombres, by José Saramago: a topo-semiotics of sense. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.55-76, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *In this research we analyze the novel Todos los nombres from José Saramago (2015), and for doing so we propose a double interpretative hypothesis. On the one side, the structure of the novel would be founded in a specular construction based in the myth of Minotaur, which acts as an hypertext, understood as one capable of generating other texts. On the other side, we suggest that the mythical metaphor presents the quest for personal identity. Also, for our analysis we propose a theory of space as a labyrinth, understood as a metaphor of the world, and the identity, regarded as an articulation of dates, numbers, and names.*
- **KEYWORDS:** *Labyrinth. Metaphor. World. Identity.*

Referencias

BLASI, G. La búsqueda de la alteridad en espacios de trasgresión: una nueva lectura desde la propuesta de Marc Augé de los espacios y la identidad en *Todos los nombres*. In: KOLEFF, M.; FERRARA, V. (ed.). **V apuntes saramaguianos: ética y política** en Todos los Nombres de José Saramago. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2009. p. 7-10.

BORGES, J. L. **El Aleph**. Buenos Aires: Ediciones del Sur, 1949.

BORGES, J. L. **Obras completas: 1923-1972**. Buenos Aires: Emecé, 1974.

BORGES, J. L. **Los conjurados**. Buenos Aires: Emecé, 1985.

BORGES, J. L. **Autobiografía: 1899 - 1970**. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

BORGES, J. L. **Borges habla de sus cuentos**. 2003. Disponible en: <https://www.apocatastasis.com/jorge-luis-borges-acerca-de-mis-cuentos.php>. Acceso en: 28 nov. 2018.

BOURDIEU, P. **Razones prácticas**. Barcelona: Anagrama. 1979.

FEBRES-CORDERO, L. **Penteo; El último Minotauro; Clitemnestra; Mata que Dios perdona; Olimpia; Nerón**. Caracas: Monte Ávila Ed., 2002.

FEBRES-CORDERO, L. **León Febres Cordero entrevistado por Magally Ramírez y Artemis Nader**. Disponible en: <http://www.kalathos.com/>. Acceso en: 20 jul. 2007. Sin paginación.

FINOL, J. E. Las semióticas del nombre: identidad y anonimato en la obra de José Saramago. **Revista Chilena de Literatura**, Chile, n. 87, p. 139-162, 2014.

IMBERT, A. Un cuento de Borges: La casa de Asterión. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v.25, n. 49, p. 33- 43, 1960.

- KOLEFF, M. A. La ficha de la mujer desconocida y los márgenes de una biografía. *In*: KOLEFF, M.; FERRARA, V. (ed.). **V Apuntes Saramaguianos: ética y política en Todos los Nombres de José Saramago**. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2009. p. 11-19.
- MADRID, G. El cuidado de sí en la lectura, a propósito de Todos los nombres de José Saramago. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, Maracaibo, v. 9, n. 24, p. 79-91, 2004.
- MAYÁN, M. Otro atentado contra el libro cubano. **El Caimán**: revista cultural de la juventud cubana, La Habana, 29 agosto 2016. Disponible en: www.caimanbarbudo.cu/articulos/2016/08/otro-atentado-contra-el-libro-cubano/. Acceso en: 5 dic. 2018. Sin paginación.
- MERINO CASTRILLO, J. La desintegración del más allá. José Saramago: Todos Os Nomes. **Revista de Filología Románica**, Madrid, v. 26, p. 153-169, 2009.
- RUIZ ÁLVAREZ, A. Humillados y ofendidos: nuevo recorrido temático en Todos los Nombres. **Revista de Estudios Saramaguianos**, [S.l.], n.4, p. 128-141. 2016.
- SARAMAGO, J. **El año de la muerte de Ricardo Reis**. Alfaguara: Buenos Aires, 1998a.
- SARAMAGO, J. **Ensayo sobre la ceguera**. México: Alfaguara, 1998b.
- SARAMAGO, J. **Rencontres avec José Saramago**. Entrevista realizada por Serge Bimpage. 1999. Disponible en: <https://sergebimpage.ch/rencontre-jose-saramago.html>. Acceso en: 5 dic. 2018. Sin paginación.
- SARAMAGO, J. **Cuadernos de Lanzarote II**. México: Alfaguara, 2001.
- SARAMAGO, J. **Poesía completa**. Trad. Ángel Campos Pámpano. Madrid: Alfaguara, 2005.
- SARAMAGO, J. **Manual de pintura y caligrafía**. Madrid: Punto de Lectura, 2007.
- SARAMAGO, J. **El viaje del elefante**. Madrid: Alfaguara, 2008.
- SARAMAGO, J. **Todos los nombres**. Trad. Pilar del Rio. México: Penguin Random House, 2015.
- THE SINNER. Dirección: Antonio Campos, Brad Anderson, Cherien Dabis, Jody Lee Lipes e Tucker Gates. Estados Unidos: Netflix, 2017. Serie TV, sección 2, episodio 4. Disponible en: <https://www.netflix.com/es/title/80175802>. Acceso en: 7 jul. 2019.
- TAKAHASHI, F. La desconstrucción del mundo moderno a través de la mirada de Edward Said: una lectura de lo no dicho en la novela Todos los nombres. *In*: KOLEFF, M.; FERRARA, V. (ed.). **V apuntes Saramaguianos: ética y política en Todos los Nombres de José Saramago**. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2009. p. 74-84.

TECTOR, A. Book review: All the Names: José Saramago. Trad. Margaret Jull Costa. New York: Harcourt, 1997. **Archivaria**, Ottawa, n. 56, p. 397-399, 2003. Disponible en: 12 dic.2018.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. **El laberinto y su metáfora**. El País, [S.l.]: 9 oct. 1998. Disponible en: <http://www.vespito.net/mvm/saramago.html> 1998. Acceso en: 4 dic. 2018. Sin paginación.

VILLENA, M. Á. José Saramago afirma que la literatura y el amor son conjuros contra la muerte. **El País**, [S.l.], 4 feb. 1998. Disponible en: <https://elpais.com/diario/1998/02/04/>. Acceso en: 4 dic. 2018. Sin paginación.

PLIEGUES, REPLIEGUES Y DESPLIEGUES TEXTUALES TÉCNICAS POSMODERNAS EN LA NARRATIVA DE ROBERTO BOLAÑO

José RIVERA-SOTO*

- **RESUMEN:** En el presente artículo, se intentará demostrar el uso de técnicas literarias posmodernas en *La literatura nazi en América* publicada en 1996 por el escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003). Para organizar el examen de la novela, trabajaremos a partir de cinco categorías de elaboración propia, pero basadas en los conceptos entregados por los críticos Alfonso de Toro, Pavao Pavlicic, Ihab Hassan, María del Pilar Lozano y Donald Shaw. Las categorías son: “Intertextualidad posmoderna”; “Perspectivismo”; “Equivalencia metatextual”; “Apropiacionismo”; e “Innovacionismo autorreferencial”. Todas ellas, son utilizadas por el autor de la novela para conseguir un mismo objetivo: poner en el centro del ejercicio escritural al texto mismo, con sus pliegues, repliegues y despliegues, dando cuenta del derrumbe de los metarrelatos y la emergencia de la realidad como una multiplicidad de discursos e interpretaciones en pugna. Así, Bolaño utiliza la literatura fascista en la América del siglo XX (con autores, obras y un intenso paisaje cultural inventado, ficticio), para espejear las tradiciones y vanguardias, los compromisos y militancias, las obras totales de nuestra narrativa y poesía, con el devenir político y social del continente, abarrotado de ideologías, mesianismos y relatos teleológico de innegable raigambre moderna.
- **PALABRAS CLAVE:** Roberto Bolaño. Intertextualidad posmoderna. Perspectivismo. Equivalencia metatextual. Apropiacionismo. Innovacionismo autorreferencial.

La posmodernidad

Las definiciones canónicas de posmodernidad como un nuevo estadio epocal se suceden en el último tercio del siglo pasado, evacuadas por intelectuales de latitudes, disciplinas y tradiciones disímiles. Si bien el debate nace de ideas que comparten y disputan la filosofía, el arte y la arquitectura, será la sociología la que instalará la noción a nivel global. La investigadora española María del Pilar Lozano lo expresa de la siguiente manera:

* Universidad Viña del Mar. Escuela de Ciencias Jurídicas y Sociales. Valparaíso - Chile. jrivera@uvm.cl.

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

La discusión adquirió tintes filosóficos de manos de pensadores como Derrida o Rorty, pero la afirmación oficial de la posmodernidad ocurriría en el ámbito de las ciencias sociales, desde las cuales los franceses Baudrillard y Lyotard proclamarían que la sociedad había alcanzado finalmente la “condición posmoderna” (LOZANO, 2007, p. 43, énfasis en el original).

Para estas páginas, no obstante, tomaremos la definición provista por el catedrático alemán, de origen chileno, Alfonso de Toro, comentarista de estos y otros pensadores del hemisferio norte, de los cuales se ha valido para insumar sus propias reflexiones sobre arte, teatro y literatura. De Toro entiende la posmodernidad como un fenómeno histórico-cultural, que aparece

[...] no sólo como una consecuencia de la modernidad, como una “habitualización”, una continuación o un momento culminante de ésta, sino como una actividad de ‘recodificación iluminada, integrativa y radicalmente pluralista’, que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental -pero no solamente de ésta- con la finalidad de repensar y reinventar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se boga por la “parfalogía”, por el disenso y la cultura del debate (DE TORO, 2008, p. 48, énfasis en el original).

Para Alfonso de Toro (2008, p. 48), la posmodernidad viabiliza “una nueva organización del pensamiento y del conocimiento” que puede llegar a ser “realmente ‘abierta’ debido a la relativización de paradigmas totalizantes, la descentración del gran discurso, de la gran historia y de la gran verdad”.

En esta investigación revisaremos la novela *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño (1996), a la luz de las ideas propuestas por los pensadores de la posmodernidad, una tarea que se facilitará por la evidencia de “[...] investigaciones en que la narrativa de Roberto Bolaño ha sido caracterizada como posmoderna” (RIVERA-SOTO, 2017, p. 100).

La literatura nazi en América: parodias del enciclopedismo moderno

La novela *La literatura nazi en América*, escrita por el narrador y poeta chileno Roberto Bolaño (1953-2003), fue publicada por la editorial Seix Barral en 1996. En sus páginas propone una lectura paródica del canon literario, del lenguaje de los críticos y sus categorías enciclopédicas, a través de un texto redactado “*alla manera* de los viejos manuales y diccionarios de autores literarios” (RODRÍGUEZ, 2009, p. 24), donde la seriedad de la prosa, la profusión de datos y la jerga de especialista, contrastan irónicamente con las disparatadas e inverosímiles historias que narra. Se conforma de catorce capítulos. Los trece primeros son comentarios bio-bibliográficos de una treintena de autores fascistas, entre los que se encuentran narradores, poetas, ensayistas, dramaturgos y cronistas nacidos o residentes en alguna parte del territorio americano; el capítulo

catorce, en tanto, se denomina *Epílogo para monstruos* y se organiza a la manera de un índice onomástico de las y los escritores nazis, además de un glosario de sus producciones culturales y plataformas de distribución de las mismas.

Tal como establece Elisa Cabrera para la novela *2666* (ficción póstuma y maximalista de Bolaño, aparecida en 2004 por el sello Anagrama), podemos decir para la narración en comentario que impresiona cómo “[...] el uso del fragmento y la multiplicación de estructuras narrativas nos aleja de los personajes y dota a la obra de una idea geográfica del texto, más que narrativa” (CABRERA GARCÍA, 2016, p. 37). Se trataría, en este caso, de una geografía que remite a la América del siglo XX, atravesada por discursos totalizadores, doctrinas políticas teleológicas y deterministas, proyectos revolucionarios mesiánicos; y también a una geografía y un mapeo de la lengua americana, donde la literatura y sus tradiciones y vanguardias, sus compromisos políticos, sus novelas y poemarios totales, se espejean con el devenir moderno de la historia continental. En palabras de Alfonso de Toro, podemos señalar que novelas como *La literatura nazi...* ejecutan una operación fundamental e inherente a la teoría posmoderna, dado que

[...] cuestionan o deconstruyen tanto el término “historia” como también una ciencia histórica positivista y ciertos discursos sobre la realidad, relativizando un término legitimista de la “verdad” y problematizando una ciencia y mirada “logocéntrica” de la historia y de la construcción histórica considerando el proceso de escritura como algo constitutivo al discurso histórico que depende de la subjetividad del historiador y de la selección y ordenación del material empleado (DE TORO, 2008, p.48, énfasis en el original).

Bolaño ingresa a la literatura de América abjurando de la vigencia del relato total, homogéneo y universalista, tomando como punto de partida una subjetiva selección del canon continental de las letras fascista, como si de un historiador de las artes americanas se tratara. Así, con su colección de escritores nazis, pone de relieve el fragmento y la multiplicidad, la parodia y la intertextualidad, las imbricaciones de la alta y baja cultura, todos aspectos constitutivos del pensamiento posmoderno.

Técnicas literarias posmodernas: pliegues, repliegues y despliegues textuales

Iniciemos el breve recorrido de las técnicas literarias posmodernas que utilizaremos, con la definición que esgrime Alfonso de Toro en *Borges infinito. Borges Virtual*, para el abordaje de la noción de intertextualidad:

La intertextualidad, sea en el contexto de la teoría de Kristeva, sea en la de Genette, se basa en el fundamental principio de la mimesis, esto es, en la referencia explícita o menos explícita, pero reconstruible, de referencias. La traza referencial es siempre reconocible y está acuñada con diferentes funciones en un juego tensional entre tradición y superación de la tradición como ya lo habían descrito los formalistas rusos (DE TORO, 2008, p. 205).

Sin embargo, se recalca que el simple hecho de hacer una cita o referencia no conlleva, necesariamente, a un intertexto; debe haber, nos dice de Toro, “[...] una relación dialogizada en un nivel semántico y/o, sintáctico y/o pragmático con el texto de referencia” (DE TORO, 2008, p. 205).

El crítico Pavao Pavlicic, por su lado, reflexiona que la literatura posmoderna está atenta a las convenciones y procedimientos artísticos, mientras tiende a no prestar atención a lo que fue una obsesión del arte moderno: arreglar el mundo, por una parte, y testimoniar sobre éste, por la otra. Bajo esa premisa, el croata establece la diferencia de la relación intertextual en la modernidad y en la posmodernidad, una diferencia que nace del propio objeto que establece el vínculo intertextual: la novela modernista generalmente tomará algo concreto para crear esta relación, lo que facilita que pueda “[...] destruirlos, tratándolo como símbolos de lo viejo” (PAVLICIC, 1993, p. 68). La obra posmoderna, en sus antípodas, “[...] no establece una relación con lo individual, sino con lo general, no se vincula a un texto completo sino a un grupo de textos” (PAVLICIC, 1993, p. 68). Esto llega al punto de posibilidades de convocar a un género completo o una época. Los posmodernos intentan asimilar las convenciones genéricas o de todo tipo que presentan los textos viejos, por lo que es bastante recurrente la pseudocita y mistificaciones. El resultado es que se invente a un autor y al conjunto de su obra, debido a que su interés es por el género, la época o la convención, y resulta más sencillo remitirse a ellos a través de textos inventados, ya que es fácil incrustar todas las propiedades que se pretenden parodiar del género, época o convención elegida. Esto porque “no desea rechazar nada por entero, sino que desea conservarlo todo” (PAVLICIC, 1993, p. 69).

Volvamos a de Toro para suscribir otra definición:

La metatextualidad la defino como la reflexión, los comentarios y las consecuencias sobre y del proceso de construcción. La problematización de los materiales, la reflexión y la problematización de la construcción entre referencia y signos, entre escritura y oralidad, entre factibilidad e imaginación, entre historia y ficción y la superación de semejante oposición en el proceso cognitivo y la valoración de dos sistemas discursivos es la función principal de la metatextualidad. (DE TORO, 2008, p. 205).

Estos aspectos también han sido revisados por el crítico Ihab Hassan. En su artículo “El pluralismo en una perspectiva posmoderna” instala la noción de *perspectivismo*

En ausencia de un principio cardinal o paradigma, nos volvemos hacia el juego, la interacción, el diálogo, el polílogo, la alegoría, la autorreflexión –en resumen, hacia la ironía. Esta ironía supone la indeterminación, la multivalencia. [...] La ironía, el perspectivismo, la reflexividad: éstos expresan las inevitables recreaciones de la mente en busca de una verdad que continuamente la elude, dejándola tan sólo con un irónico acceso o exceso de autoconciencia (HASSAN, 1991, p. 264).

La metatextualidad, así, puede acabar en una “hibridación, o la repetición mutante de los géneros, que incluye la parodia, el travesti y el pastiche” (HASSAN, 1991, p. 264). También el cliché y el plagio

el pop y el kitsch enriquecen la re-presentación. En esta visión, la imagen o la réplica puede ser tan válida como su modelo (el Quijote de Pierre Menard de Borges) [...]. Esto contribuye a un concepto diferente de la tradición, uno en que la continuidad y discontinuidad, la alta y la baja cultura, se mezclan no para imitar, sino para expandir el pasado en el presente (HASSAN, 1991, p. 265).

La investigadora María del Pilar Lozano advierte que el escritor posmoderno asume “la imposibilidad de escribir un libro que no haya sido escrito previamente” o que “[...] sólo es factible escribir parodias de lo canónico” (LOZANO, 2007, p. 178). Para ella, emerge con la mayor cardinalidad el término apropiación:

El término clave, entonces, es apropiación: el apropiacionismo como estrategia cognoscitiva y expresiva que puede ser utilizada con fines irónicos, subversivos o simplemente lúdicos, que aúna las macroestructuras y rasgos formales que hemos mencionado –pastiche, cita irónica, parodia–, funciona como arma crítica de deconstrucción (LOZANO, 2007, p. 179).

Un rendimiento interesante de la práctica de la apropiación es que, por esa vía, se niega la centralidad que la modernidad entrega a nociones como originalidad y autenticidad para el arte y, todavía más central, para el mismo artista (LOZANO, 2007).

El norteamericano Donald Shaw plantea una idea similar respecto a los escritores posmodernistas. Nos dice:

Cuanto más se innova, cuanto más se atrae la atención del lector metaficcionalmente y autorreferencialmente al proceso mismo de innovar, tanto más se enfatiza que el texto leído es una construcción en la que se ha renunciado a toda perspectiva absoluta o trascendental sobre la realidad [...] Sánchez extrema el innovacionismo técnico de los escritores del Boom, abriendo el camino hacia el posmodernismo. (SHAW, 1999, p. 333).

Con estos insumos teóricos, indagaremos las posibles huellas que develen la utilización, consciente o inconscientemente, de Bolaño de estas técnicas literarias posmodernas.

¿Qué hay detrás de la ventana? Un escritor perdido en la escritura

Ingresemos a la novela a fin de constatar el uso de estas técnicas por parte del narrador chileno. Para ello, trabajaremos a partir de cinco categorías de elaboración propia, pero basadas en los conceptos entregados por los críticos recién mencionados, a saber: “Intertextualidad posmoderna”; “Perspectivismo”; “Equivalencia metatextual”; “Apropiacionismo”; e “Innovacionismo autorreferencial”.

Intertextualidad posmoderna

Comencemos con las ideas sobre intertextualidad que esgrime de Toro. Como mencionamos, para él consiste en una traza referencial más o menos explícita, pero siempre reconocible pues alude al “juego tensional entre tradición y superación de la tradición” (DE TORO, 2008, p. 205). Complementemos con las distinciones de Pavao Pavlicic (1993), para quien la intertextualidad posmoderna es aquella que pretende convocar un género o una época completas, recurriendo para ello a una opción que hace más abordable la labor: inventar al autor y su obra. El género, la época o la convención que desea imitar se hacen reproducibles con mayor facilidad, y de un modo más evidente, cuando se trata de textos que el propio escritor produce con dicha finalidad en mente.

Bajo este prisma, es dable afirmar que *La literatura nazi...* es, en sí misma, de principio a fin, un enorme intertexto posmoderno. Lo verificamos tanto en el género como en la época que Bolaño (re)crea, cuya referencialidad es manifiesta y atingente a las preocupaciones posmodernas. Sobre el ámbito de lo genérico, esta novela-diccionario tensiona la tradición crítica, ensayística y erudita de la literatura, ligada a la alta cultura y la academia, con formas posmodernas de apreciación artística surgidas con fuerza a partir de la segunda mitad del siglo pasado. En ellas, se relativiza el estatuto de verdad del especialista y su nutrida caja de herramientas conceptuales, desacralizando un saber disciplinario y enciclopédico que se instala, como indica Alvear Téllez (*apud* RIVERA-SOTO, 2017, p. 113 énfasis en el original), en los albores de la Ilustración, como antídoto contra el oscurantismo religioso y un “[...] arma necesaria para “liberar” al orden político de todo referente a una verdad y normatividad trascendentes”.

Respecto a la época, las monografías paródicas del libro en estudio dan cuenta de una fuerza que movilizó el siglo XX como ninguna otra, y que resulta, al mismo tiempo, uno de los motivos de emergencia del propio pensamiento posmoderno: la ideología, el metarrelato, la utopía. Esto queda en evidencia desde el título: al aludir al nazismo, Bolaño alude a un conjunto de discursos políticos totales, deterministas y teleológicos que marcaron a sangre y fuego el devenir americano, y de todo el orbe, en el decurso de la centuria anterior.

Ahora bien, la obra en comento ofrece un número abultado de intertextualidades que vinculan el texto bolañano con géneros, autores y obras más específicas. Veamos algunos ejemplos.

El monografista, en el capítulo denominado “Visión, Ciencia-ficción”, se explaya en el comentario de la vida y obra de tres autores que cultivaron ese género y adscribieron al fascismo. Dos de ellos, J.M.S. Hill y Zach Sodenstern, cumplen con la estereotipia de un autor que, durante buena parte del siglo XX, fuera considerado exponente de paraliteratura o literatura B. El primero es un norteamericano cuya hiperbólica productividad y tópicos desarrollados parecen habituales en la Sci-Fi:

[...] hasta su temprana muerte acaecida doce años después verán la luz más de treinta novelas y más de cincuenta cuentos [...]. [S]us historias transcurren en un presente distorsionado en donde nada es lo que aparenta ser o bien en un futuro

lejano de ciudades abandonadas y en ruinas, de paisajes silenciosos e inquietantes similares en muchos aspectos a los del Medio Oeste americano. Sus argumentos abundan en héroes predestinados, científicos locos, clanes o tribus escondidas que en determinado momento deben emerger y luchar contra otras tribus escondidas, sociedades secretas de hombres vestidos de negro que se reúnen en ranchos perdidos en la pradera, detectives privados que deben buscar a personas perdidas en otros planetas, niños robados y criados por razas inferiores para que en la edad adulta tomen el control de la tribu y guíen a ésta hacia el sacrificio, animales ocultos y de apetito insaciable, plantas mutantes, planetas invisibles que de pronto se hacen visibles, adolescentes ofrecidas en sacrificios humanos, ciudades de hielo habitadas por una sola persona, vaqueros que son visitados por ángeles, enormes movimientos migratorios que a su paso lo destrozan todo, laberintos subterráneos por donde pululan monjes guerreros, complots para matar al presidente de los Estados Unidos, naves espaciales que abandonan una Tierra en llamas y colonizan Júpiter, sociedades de asesinos telepáticas, niños que crecen solos en grandes patios oscuros y fríos (BOLAÑO, 1996, p. 112).

Lo propio sucede con la segunda hagiografía, la de Zach Sodenstern, donde se enfoca en la habitualidad de las sagas y continuaciones que hay en este género, en claro tono paródico:

Escritor de ciencia-ficción de gran éxito, Zach Sodenstern es el creador de la saga de Gunther O'Connell y de la saga del Cuarto Reich y de la saga de Gunther O'Connell y el Cuarto Reich, que es cuando ambas sagas se funden en una o cuando Gunther O'Connell, el pandillero y posteriormente líder político de la Costa Oeste consigue penetrar en el mundo subterráneo del Cuarto Reich del Medio Oeste norteamericano. (BOLAÑO, 1996, p. 114).

Asimismo, es constante el uso de esta técnica literaria mediante la comparación de sus autores nazis con escritores y personajes canónicos. Por ejemplo, en el capítulo “Dos alemanes en el fin del mundo”, señala de uno de los biografiados: “El personaje principal de Schürholz, el niño sin nombre, se convierte en el nuevo Papelucho de la literatura infantil y juvenil chilena” (BOLAÑO, 1996, p. 107). Lo mismo sucede con Max Mirebalais, protagonista del capítulo “Las mil caras de Max Mirebalais”, para el que sentencia: “[...] en algunos círculos literarios parisinos se le empezaba a conocer como el Pessoa bizarro del Caribe” (BOLAÑO, 1996, p. 140).

El volumen también ostenta variadas escenas donde concurren escritores reales que interactúan con los autores nazis fabulados por Bolaño. En esa línea, en el capítulo “Poetas norteamericanos”, describe así las peripecias que vive Jim O'Bannon con un emblemático de la Generación Beat:

Al año siguiente viaja a Nueva York en autostop y se reúne con Ginsberg y un poeta negro en un hotel del Village. Conversan, beben, leen poemas en voz alta. Luego Ginsberg y el negro le proponen hacer el amor. O'Bannon al principio no entiende. Cuando uno de los poetas comienza a desnudarlo y el otro a acariciarlo la

terrible verdad se abate sobre él. Durante unos segundos no sabe qué hacer. Luego la emprende a puñetazos con ambos y se marcha. No los maté a patadas –dirá más tarde– porque me dieron pena. [...] Pese a la paliza Ginsberg incluirá cuatro textos de O'Bannon en una antología de poetas beatniks que se publica un año más tarde en Nueva York. O'Bannon, que ya está de vuelta en Georgia, intenta emprender acciones legales contra Ginsberg y la editorial. (BOLAÑO, 1996, p. 147-148).

Por último, consignemos la intertextualidad entre novelas, poemarios o piezas dramáticas de los escritores fascistas de la novela, con obras que forman parte del catálogo universal en cada género. Una expresión es lo que narra en el capítulo “Los fabulosos hermanos Schiaffino”, de Argentino Schiaffino:

Lo sigue una obra de teatro, *El Concilio de los Presidentes o ¿Qué hacemos para salir del agujero?*, farsa en cinco actos donde los más altos dignatarios de varias naciones americanas, reunidos en una habitación de hotel de una ciudad alemana, deliberan sobre las diferentes maneras de devolver al fútbol criollo su preponderancia natural e histórica, ahora amenazada por el fútbol-total europeo. La obra, larguísima, recuerda escenas de cierto teatro de vanguardia, desde Adamov, Genet y Grotowski hasta Copi y Savary, aunque es dudoso (pero no imposible) que *el Grasa* se personara alguna vez en un recinto dedicado a espectáculos de este tipo (BOLAÑO, 1996, p. 174).

Perspectivismo

El crítico Ihab Hassan plantea que, dada la “ausencia de un principio cardinal o paradigma”, en la posmodernidad el arte y la literatura prefiere volverse a la “ironía, el perspectivismo, la reflexividad”, todas ellas “[...] recreaciones de la mente en busca de una verdad”, un sentido con la solidez de los universales que rigieron la edad moderna, pero que finalmente, a falta de ellos, acaba en “un irónico acceso o exceso de autoconciencia” (HASSAN, 1991, p. 264).

Regresemos al capítulo “Visión, ciencia-ficción”. Hemos referido a los dos primeros autores, ambos estadounidenses; el tercero, en cambio, es hispano. Su nombre es Gustavo Borda, nació en Guatemala a mediados de siglo y, según informa el autor de la enciclopedia apócrifa que revisamos, le “echa la culpa de todo a los judíos y a los usureros”. Luego dice:

Gustavo Borda medía a duras penas un metro cincuenta y cinco centímetros, era moreno, de pelo negro y tieso y de dientes enormes y muy blancos. Sus personajes, por el contrario, son altos, rubios, de ojos azules. Las naves espaciales que aparecen en sus novelas llevan nombres alemanes. Sus tripulantes también son alemanes. Las colonias espaciales se llaman Nuevo Berlín, Nueva Hamburgo, Nuevo Frankfurt, Nuevo Koenigsberg. Y su policía cósmica viste y se comporta como seguramente hubieran vestido y se hubieran comportado las SS de haber podido sobrevivir hasta el siglo XXII. (BOLAÑO, 1996, p. 52).

La ironía enseña, en toda su magnitud, el fenómeno de vaciamiento del relato biologicista y racial del nazismo. Otro ejemplo. Al inicio de la obra, en el primer capítulo denominado “Los Mendiluce”, el biografista menciona que Juan Mendiluce Thompson

[...] desencadena una ofensiva contra los afrancesados y contra los cultores de la violencia, el ateísmo y las ideas foráneas. *Letras Criollas* y *La Argentina Moderna* le servirán de plataforma, así como los diferentes diarios de Buenos Aires que acogen entusiasmados o estupefactos sus diatribas contra Cortázar, a quien acusa de irreal y cruento, contra Borges, a quien acusa de escribir historias que “son caricaturas de caricaturas” y de crear personajes exhaustos de una literatura, la inglesa y la francesa, ya periclitada, “contada mil veces, gastada hasta la náusea”; sus ataques se hacen extensivos a Bioy Casares, Mujica Lainez, Ernesto Sabato (en quien ve la personificación del culto a la violencia y de la agresividad gratuita), Leopoldo Marechal y otros (BOLAÑO, 1996, p. 27, énfasis en el original).

El intertexto con los escritores angulares de las letras argentinas se da mediante una serie de ironías, de perspectivismo; una de ellas, ilumina además una cuestión atingente a nuestro estudio: para el personaje, Juan Mendiluce Thompson, lo de Borges “son caricaturas de caricaturas”, es decir, ficciones basadas en ficciones, una idea que refuerza al acusarlo de “crear personajes exhaustos de una literatura, la inglesa y la francesa”, es decir, personajes literarios colapsados de literatura.

Otro ejemplo de perspectivismo lo podemos encontrar en ese mismo primer capítulo, ahora referido a Luz Mendiluce Thompson, la hija menor de Edelmira, la matriarca, y hermana de Juan Mendiluce Thompson. El monografista describe a Luz como “[...] una niña preciosa y rozagante, una adolescente gorda y pensativa y una mujer alcohólica y desdichada” (BOLAÑO, 1996, p. 29), que tras un fracaso matrimonial publica “su famoso poema *Con Hitler fui feliz*, texto incomprendido tanto por la derecha como por la izquierda” (BOLAÑO, 1996, p. 31). Agrega que en 1953 publica sus mejores poemas, entre los que destaca

Autorretrato, posiblemente uno de los poemas más crueles que se hayan escrito en la Argentina en la década de los cincuenta, pródiga en poemas de este tipo, *Luz Mendiluce y el Amor*, en la línea del anterior pero con algunas dosis de ironía y de humor negro que lo hacen más respirable, y *Apocalipsis a los cincuenta años*, una promesa de suicidio llegada a esa edad que quienes la conocen tachan de optimista: con el ritmo de vida que lleva, Luz Mendiluce es una firme candidata a morir antes de los treinta (BOLAÑO, 1996, p. 31-32).

En este y otros lugares de la novela, se hace notorio que la ironía siempre se trenza con la literatura. De ahí que Hassan hable de un “exceso de autoconciencia”, un exceso que se daría por medio del humor matealiterario. Un caso todavía más palmario se encuentra en la descripción de la obra de teatro *El Concilio de los Presidentes o ¿Qué hacemos para salir del agujero?*, de Argentino Schiaffino, al profundizar en su trama:

Citaremos algunas de sus escenas: 1. El monólogo sobre la etimología de la palabra paz y la palabra arte que hace el agregado cultural de Venezuela. 2. La violación del embajador de Nicaragua en uno de los baños del hotel por parte del presidente de Nicaragua, el presidente de Colombia y el presidente de Haití. 3. El tango que bailan los presidentes de Argentina y Chile. 4. La particular lectura de las profecías de Nostradamus que hace el embajador de Uruguay. 5. El concurso de masturbación que organizan los presidentes y las tres únicas modalidades de victoria: grosor, que gana el embajador de Ecuador, longitud, que gana el embajador de Brasil y lanzamiento de semen, prueba máxima, que gana el embajador de Argentina. 6. El posterior enfado del presidente de Costa Rica, que considera “escatologías de mal gusto” tales competiciones. 7. La llegada de las putas alemanas. 8. Las peleas generalizadas, la barahúnda, el agotamiento. 9. La llegada del amanecer, un “amanecer de un rojo pálido que acentúa el cansancio de los altos capostotes que comprenden por fin su derrota”. 10. El desayuno solitario del presidente de Argentina que luego de soltar una serie de sonoros pedos se mete en la cama y se duerme. (BOLAÑO, 1996, p. 174-175).

Ironía en una obra literaria expresada a través de la lectura de otra obra literaria; perspectivismo mediante la pseudocita a una pieza teatral falsa y escrita por un dramaturgo ilusorio; esto es: un texto que da cuenta de su propia textualidad. Así, refulge la autoconicencia y la autorreflexión y, con ello, la afirmación de la novela respecto a su propia condición literaria y ficcional.

Equivalencia metatextual

Sigamos con Hassan. El crítico sentencia que la metatextualidad posmoderna conduce a que “la imagen o la réplica puede ser tan válida como su modelo”, donde el paradigma sería el famoso cuento borgiano “Pierre Menard, autor del Quijote”, de una colección de relatos del argentino fechada en 1944 y cuyo título dialoga muy bien con nuestras páginas: *Ficciones*. Lo relevante es que dicha equivalencia apunta a una nueva forma de la tradición, aquella en que “[...] continuidad y discontinuidad, la alta y la baja cultura, se mezclan no para imitar, sino para expandir el pasado en el presente” (HASSAN, 1991, p. 265). Esto hace comprensible la legitimidad que ha adquirido, desde hace varias décadas ya, el uso de materiales que antes eran considerados innobles para construir una obra de arte seria, culta, de buen gusto. El lenguaje moderno del arte prohibía cuestiones como la imitación, el pastiche y el cliché, castigaba los subgéneros como la ciencia ficción, el policial o el folletín, censuraba los insumos referenciales de que se valía el pop y, desde luego, de su saturación en el kitsch; el lenguaje posmoderno del arte, en cambio, se encargó de poner en valor estas convenciones propias de la cultura popular y de masas.

Esto se refuerza con lo indicado por de Toro, en el sentido que la literatura caracterizada como posmoderna tiene “la tarea de superar barreras entre la cultura establecida y canonizada y la subcultura”, haciendo equivalentes lenguajes y presupuestos de “élites y cultura de masas” y “profesionalismo y diletantismo y aficionado”, e inclusive “entre lo real y lo maravilloso/mito” (DE TORO, 2008, p. 30).

Revisemos esta equivalencia metatextual en el capítulo “Letradas y viajeras”, donde se habla de Irma Carrasco (Puebla, México, 1910-México D. F., 1966) en los siguientes términos:

Poetisa mexicana de tendencia mística y de expresión desgarrada. A los veinte años publicó su primera colección de versos, *La voz por ti marchita*, en donde se aprecia una lectura voluntariosa, en ocasiones fanática, de Sor Juana Inés de la Cruz.

De carácter abierto, frecuenta tanto los salones de la buena sociedad mexicana como los cenáculos del nuevo arte en donde su simpatía y franqueza conquistan de inmediato a los pintores y escritores revolucionarios quienes la admiten encantados pese a conocer de sobra sus ideas conservadoras. (BOLAÑO, 1996, p. 36).

Llaman la atención una serie de marcas textuales que nos remiten al mundo de la alta cultura. Entre esas marcas está el que se refiera a la autora como una “poetisa” con “tendencia mística” y piadosa, que realiza la lectura “fanática” de una poeta religiosa del Siglo de Oro español, y que frecuenta “los salones de la buena sociedad mexicana como los cenáculos del nuevo arte” aun cuando tenga “ideas conservadoras”. Ese perfil obedecería, sin matices, a la estereotipia de una mujer de clase alta vinculada al arte en los albores del siglo pasado.

Ahora indagemos en su opuesto, en la estereotipia del escritor de origen popular, que trabaja con materiales profanos y experimenta los rigores de la marginalidad y la pobreza. Los ejemplos acá son numerosos, pero revisaremos solo dos casos. Vayamos al capítulo denominado “La hermandad aria”, donde la primera biografía trata de Thomas R. Murchison. El narrador comenta:

La vida de Murchison estuvo marcada desde temprano por el presidio. Estafador, ladrón de coches, ventajista, camello, recorrió todo el variado espectro de la delincuencia sin especializarse en ninguna disciplina específica. No fue la ideología la que lo aproximó a la Hermandad Aria sino sus constantes estadías en la cárcel y su desmedido afán de supervivencia. De compleción endeble y de carácter poco dado a la violencia necesitó del grupo si quería seguir viviendo. Nunca fue un jefe pero le cupo el honor de poner en pie la primera revista literaria de dicha agrupación a la que siempre definió como “sociedad de caballeros del infortunio”. En 1967, en la cárcel de Crawford, Virginia, vio la luz el primer número de Literatura entre Rejas, cuyos directores eran Markus Patterson, Roger Tyler y Thomas R. Murchison.

La revista, de cuatro páginas formato tabloide, ofrecía además de cartas, noticias internas de la prisión y del condado de Crawford, algunos poemas (más bien letras de canciones) y tres cuentos. Los cuentos llevaban la firma de el Texano y fueron ampliamente celebrados: de carácter burlesco y fantástico, sus protagonistas eran presidiarios o ex presidiarios de la Hermandad que luchaban contra las Fuerzas del Mal, encarnadas por políticos corruptos o por alienígenas llegados del espacio exterior hábilmente camuflados de seres humanos. La revista fue un éxito y el ejemplo, pese a las reticencias de algunos funcionarios, se extendió por otras prisiones. La dilatada y en gran medida infortunada carrera delictiva de Murchison

hizo que éste colaborara en la mayoría de ellas, ya como miembro activo del consejo de redacción o como corresponsal en otras prisiones. (BOLAÑO, 1996, p. 159-160).

De este modo, ocupan idénticos lugares en el catálogo literario bolañano la versión tradicional del intelectual en Latinoamérica, que disfruta de largas tertulias en los salones de la aristocracia, posee un sólido bagaje cultural y se inspira en los grandes nombres de las letras universales, que líderes carcelarios que optan por las formas más degradadas de la delincuencia como modo de vida.

Revisemos el segundo autor del capítulo “La hermandad aria”. Se trata del escritor nazi John Lee Brook, del que se reseñan algunos poemas:

— *Reinvindicación de John L. Brook*, el primero de una larga serie de textos-río, invariablemente de más de 500 versos, o novelas quebradas, como el propio autor solía definirlos. En él ya está Brook de cuerpo entero pese a que cuando lo escribió sólo tenía veinte años. El poema trata de las enfermedades juveniles y de la única forma idónea de curarlas.

— *Calle sin Nombre*, un texto en donde se combinan las citas de MacLeish y Conrad Aiken con los menús de la cárcel del condado de Orange y los sueños pederastas de un profesor de literatura inglesa que acudía a dar clases en el penal los martes y los jueves.

— *Santino y yo*, fragmentos de conversaciones sostenidas por el poeta con su agente de libertad vigilada, Lou Santino, en donde se abordan temas como los deportes (¿cuál es el deporte americano por excelencia?), las putas, la vida de las estrellas de cine, las celebridades de la cárcel y su peso moral dentro y fuera de éstas.

— *Charly* (precisamente una celebridad carcelaria), descripción no por somera y “concreta” menos entrañable de Charles Manson a quien el autor conociera en 1992. (BOLAÑO, 1996, p. 162-163, énfasis en el original).

El fragmento tiene una buena mezcla de lo que definimos como equivalencia metaficcional, expresada en los cruces de la alta cultura con las culturas popular y de masas. Primero, la descripción de un poema que combina citas de Archibald MacLeish, escritor norteamericano ganador en tres ocasiones del Premio Pulitzer, y del también estadounidense Conrad Potter Aiken, narrador y poeta que estudió en Harvard y obtuvo distinciones y becas del mayor prestigio, “con los menús de la cárcel del condado de Orange” (BOLAÑO, 1996, p.162-163). Otro poema de Lee Brook desarrolla conversaciones en torno a temas clásicos de la cultura popular del país del norte, “[...] como los deportes (¿cuál es el deporte americano por excelencia?), las putas, la vida de las estrellas de cine, las celebridades de la cárcel” (BOLAÑO, 1996, p.163). Por último, tenemos el poema dedicado a Charles Manson, figura delictual icónica en la cultura de masas estadounidense, a quien, además, nos dice el narrador, el poeta biografiado conoció en 1992.

Apropiacionismo

Como ya indicamos, según la investigadora María del Pilar Lozano el escritor posmoderno asume que no es factible “escribir un libro que no haya sido escrito previamente”; por el contrario, su tarea sería ejecutar “parodias de lo canónico” (LOZANO, 2007, p. 178), lo que denomina apropiacionismo, una estrategia estética y, sobre todo, política, dado que puede funcionar “como arma crítica de deconstrucción” (LOZANO, 2007, p. 179).

Desde luego, *La literatura nazi...*, como diccionario literario ficcional, es un diálogo directo con la narrativa breve de Jorge Luis Borges. El argentino no solo inventó múltiples escritores y sus respectivas obras, además desarrolló comentarios, citas y polémicas literarias con ellos, donde, como menciona Hassan, “Pierre Menard, autor del Quijote” aparece como un ejemplo paradigmático. El asunto no es baladí: para Alfonso de Toro, “Borges piensa y crea la postmodernidad” (DE TORO, 2008, p. 25) y, con ello, “[...] funda dentro de una tradición epistemológica occidental las ideas fundamentales de la ‘postmodernidad’ como sistema epistemológico” (DE TORO, 2008, p. 49-50). Bajo la excusa de documentar la producción escrituraria nazi en el continente, Bolaño plasma la operación borgiana de escribir un metalibro donde se despliegan una serie infinita de textos: textos ilusorios que son comentados, citados, recepcionados, combatidos, enumerados, censurados, abominados, plagiados; junto a ello, pasa revista a todos los géneros literarios, a todas las tradiciones, a todas las convenciones y clichés del mundo de las letras. Ese recuento ficticio es homólogo al que realiza el autor de *El Aleph*, en orden a lo que señala de Toro: “Borges construyó un ‘metalibro’ en el cual están contenidos todos los libros, todos los signos, todas las bibliotecas y todas las disciplinas” (DE TORO, 2008, p. 302, énfasis en el original).

Otro rendimiento de la práctica del apropiacionismo que instala Lozano, sería desplazar la centralidad que en la edad moderna ostentó la idea de originalidad y autenticidad para el arte y el artista (LOZANO, 2007, p. 179). Esta relativización se halla en variados fragmentos de la novela. Destacamos el de Harry Sibelius, en el capítulo “Magos, mercenarios, miserables”, donde pone en escena escritores y personajes cardinales de la narrativa y la cultura de masas norteamericana, los que parecen decirnos, en coherencia con Lozano, que las creaciones escriturarias son siempre “parodias de lo canónico”:

Sus historias no siempre son originales. Sus personajes casi nunca. En el capítulo tercero de la segunda parte, *La industria y las materias primas*, podemos encontrar a Harry Morgan y Robert Jordan, de Hemingway junto con figuras de Robert Heinlein y argumentos del *Reader's Digest*. En el capítulo séptimo, *Las finanzas*, apartado b, *La explotación alemana de los países extranjeros*, el lector avisado reconocerá (en ocasiones Sibelius ni siquiera se toma la molestia de cambiarles el nombre!) a varios Sartorius, Benbow y Slopes de Faulkner (en *Las Reichkreditkassen*), a Bambi de Walt Disney y a Myra Breckinridge y John Cave de Gore Vidal (en *La incautación del oro y de los bienes extranjeros*), a Scarlett O'Hara y Rhett Butler junto con los Hersland y los Dehning de Gertrude Stein –lo que lleva a preguntarse

a un crítico mordaz si es Sibelius el *único* americano que ha leído *The Making of Americans*– (en *Los costos de ocupación y otras exacciones de tributos*), a varios personajes de John Dos Passos junto con Holly Golightly de Capote y Ripley, Charles Bruno y Guy Daniel Raines de Patricia Highsmith (en *Los acuerdos de Clearing*), a Sam Spade de Hammet y a Eliot Rosewater, Howard Campbell y Bokonon de Kurt Vonnegut (en *La manipulación de los tipos de cambio*) y a Amory Blaine, el Gran Gatsby y Monroe Starr de Scott Fitzgerald junto con poemas de Robert Frost y Wallace Stevens, es decir personajes más bien abstractos, sesgados, compuestos de luces y de sombras (en *El control alemán de la banca americana*) (BOLAÑO, 1996, p.133, énfasis en el original).

En el capítulo “Letradas y viajeras”, Bolaño desarrolla un gesto de apropiación paródica bastante reconocible, ahora de las producciones novelísticas que florecen en la segunda mitad del siglo XX. Nos relata que la mexicana Irma Carrasco publica su primera novela, *La Colina de los Zopilotes*, la que para muchos

[...] se trata de una novela apocalíptica en donde se atisban los desastres futuros de la nación que nadie podrá impedir o conjurar. La colina de los zopilotes que da título a la novela, y que es el lugar en donde muere fusilado su hermano, el padre Joaquín María, cuyas reflexiones y recuerdos constituyen el grueso de la obra, representa la geografía futura de México, yerma, desolada, escenario perfecto para nuevos crímenes. El jefe del pelotón de fusilamiento, el capitán Álvarez, representa al PRI, el partido gobernante y timonel del desastre. Los soldados del pelotón son el pueblo mexicano engañado, descristianizado, que asiste impertérrito a su propio funeral. El periodista de un rotativo del D. F. representa a los intelectuales mexicanos, vacíos y ateos, interesados únicamente en el dinero. El viejo cura disfrazado de campesino que observa el fusilamiento a la distancia ejemplifica la actitud de la madre Iglesia, cansada y atemorizada ante la violencia de los hombres. El viajante de comercio griego, Yorgos Karantonis, que se informa en el pueblo del fusilamiento y sube a la colina por curiosidad, sólo por matar el tiempo, encarna la esperanza: Karantonis cae de rodillas llorando en el momento en que el padre Joaquín María es acibillado. Y finalmente los niños que al otro lado de la colina, de espaldas al fusilamiento, juegan a tirarse piedras, representan el futuro de México, la guerra civil y la ignorancia (BOLAÑO, 1996, p. 91).

El fragmento puede vincularse con una narrativa clave en los períodos dictatoriales del Cono sur latinoamericano, que cubren, principalmente, las décadas del sesenta al ochenta del siglo pasado, y que Idelber Avelar (2000) indaga en su libro *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Para el crítico brasileño merece una mención aparte la novela *Casa de Campo*, del chileno José Donoso, como obra ejemplar de este fenómeno de narrativas alegóricas:

De ahí la naturaleza transparente de estos textos, la tabla de equivalencias -obvia en algunos casos- que se dejaba establecer entre ellos y las historias a las que aluden (*Casa de campo*, de José Donoso es paradigmática en este aspecto: casi todos los elementos de la novela podían ser interpretados desde la perspectiva de la caída de

Allende y el consiguiente ascenso de la dictadura de Pinochet). (AVELAR, 2000, p. 13).

Bolaño se apropia paródicamente de ese tipo de obras que espejean la realidad social latinoamericana, que denuncian con voz mesiánica la crisis política, económica y moral que sufren estos países con democracias frágiles e inestables. La ironía se hace mayor cuando reparamos que dicha apropiación se efectúa usando el texto de una escritora reaccionaria, católica y conservadora, a quien su esposo, un “estalinista semiclandestino”, desprecia por provenir de una familia de “cristeros hijos de la chingada” (BOLAÑO, 1996, p. 86).

Pero el fragmento también referencia como parodia otro aspecto que, según informa Pavlicic (1993, p. 67), “[...] fue una obsesión del arte moderno: arreglar el mundo, por una parte, y testimoniar sobre éste, por la otra”. En *La Colina de los Zopilotes*, Irma Carrasco alude, de modo explícito y en tono de moralina, a “[...] la geografía futura de México, yerma, desolada, escenario perfecto para nuevos crímenes”, poniendo en escena al PRI, al “pueblo mexicano engañado, deschristianizado”, “a los intelectuales mexicanos, vacíos y ateos”, a “la madre Iglesia, cansada y atemorizada ante la violencia de los hombres”, pero también a “la esperanza” encarnada en el “viajante de comercio griego, Yorgos Karantonis” y al “futuro de México” representado en los niños que juegan “[...] al otro lado de la colina, de espaldas al fusilamiento” (BOLAÑO, 1996, p. 91). El tono irónico de Bolaño viene a relativizar tanto el poder como la pertinencia del arte y la literatura para influir, modificar o “arreglar el mundo” en la edad posmoderna, después que los metarrelatos, las utopías, las verdades absolutas han caído en descrédito.

Innovacionismo autorreferencial

Nuestra última categoría es desprendida del crítico Donald Shaw. Para él, la innovación metaficcional y autorreferencial permite que el lector preste atención “al proceso mismo de innovar”; entonces, el escritor posmoderno logra enfatizar que su texto es una fabulación y que “ha renunciado a toda perspectiva absoluta o trascendental sobre la realidad” (SHAW, 1999, p. 333).

Un claro ejemplo de lo que propone Shaw, lo encontramos en el capítulo “Magos, mercenarios, miserables”, cuando se ingresa a la vida y obra de Amado Couto. En la monografía del escritor brasileño, los grados de metaliteratura y autorreferencialidad son mayúsculos. Revisemos algunos fragmentos:

Couto escribió un libro de cuentos que ninguna editorial aceptó. El libro se perdió. Luego entró a trabajar en los Escuadrones de la Muerte y secuestró y ayudó a torturar y vio cómo mataban a algunos pero él seguía pensando en la literatura y más precisamente en lo que necesitaba la literatura brasileña [...].

Un día pensó, mientras esperaba con el coche en un descampado, que no sería mala idea secuestrar y hacerle algo a Fonseca. Se lo dijo a sus jefes y éstos lo escucharon.

Pero la idea no se llevó a cabo. Meter a Fonseca en el corazón de una verdadera novela nubló e iluminó los sueños de Couto [...].

Así que leyó a Fonseca, leyó la herida hasta que ésta empezó como a supurar, y luego cayó enfermo y sus compañeros lo llevaron a un hospital y dicen que deliró: vio la gran novela policíaco-brasileña en un pabellón de hepatología, la vio con detalles, con trama, nudo y desenlace y le pareció que estaba en el desierto de Egipto y que se acercaba como una ola (él era una ola) a las pirámides en construcción. Escribió, pues, la novela y la publicó. La novela se llamaba *Nada que decir* y era una novela policíaca (BOLAÑO, 1996, p. 126-127).

En el texto irrumpe el insigne narrador brasileño, Rubem Fonseca, destacado especialmente por sus cuentos y novelas policiales, mismo género que cultiva el autor ficcional de Bolaño. Su aparición consigue, siguiendo a Shaw, que el lector reconozca al texto como tal, admita que “el texto leído es una construcción”, llamando la atención sobre el recurso y la técnica literarias (SHAW, 1999, p. 333).

Sumemos los conceptos de Lozano, quien describe el interés del autor posmoderno de desestabilizar al lector, cuando en su texto “[...] individuos (o el propio autor) pertenecientes a esferas ontológicas totalmente separadas aparecen juntos, en un mismo plano, violando los límites ontológicos” (LOZANO, 2007, p. 169). La española también explica que esto ocurre cuando “[...] los nombres reales se sustituyen por apodos que el lector ha de decodificar, y al ser al mismo tiempo una persona real y ficticia, llegamos no sólo a la confusión de ficción y realidad, sino también a la esquizofrenia del desvanecimiento ontológico de la realidad” (LOZANO, 2007, p. 169-170).

En el libro que investigamos, el autor, Roberto Bolaño, es una persona real y al mismo tiempo ficticia, algo que sucede en varias obras del chileno. En concreto, emerge en el capítulo “Ramírez Hoffman, el infame”. Notamos, adicionalmente, que existen otras marcas textuales que indican un giro en el estilo de la narración, que cierra las monografías de literatos nazis. Ese giro marca un tránsito de la parodia sobre los diccionarios literarios y enciclopedias, a un tono escriturario ligado al testimonial, con un narrador en primera persona que enseña mayores dosis de carga emocional.

Revisemos algunos ejemplos de estas huellas textuales.

En las páginas iniciales de la monografía sobre Ramírez Hoffman, vemos cómo uno de los personajes devela la identidad del narrador: “Era un Messerschmitt, Bolaño, te lo juro por lo más sagrado, me dijo Norberto mientras entrábamos en el gimnasio” (BOLAÑO, 1996, p. 199). Se trata, desde luego, del propio Roberto Bolaño que hace coincidir en este último relato, ex profeso, la tríada protagonista/narrador/autor.

En las afueras de Concepción, en el Centro La Peña, reconocemos al escritor chileno jugando ajedrez con otros presos políticos, capturados por los agentes de seguridad de la incipiente dictadura de Augusto Pinochet. Sobre eso, el novelista nos cuenta:

En aquellos días, mientras se desmantelaba la pobre estructura de poder de la Unidad Popular, caí preso. Las circunstancias que me llevaron al centro de detención son banales, cuando no grotescas, pero me permitieron presenciar el primer acto poético de Ramírez Hoffman, aunque por entonces yo no sabía quién

era Ramírez Hoffman ni sabía la suerte que habían corrido las hermanas Venegas (BOLAÑO, 1996, p. 197).

Junto a estas señas políticas y biográficas, el tono del narrador también abandona la ironía al texto académico, dejando atrás los tecnicismos y el lenguaje de especialista, para adquirir una voz emotiva y muy próxima al relato policial, aspectos que luego profundiza en *Estrella distante* su siguiente novela, un volumen autónomo aparecido también en 1996 donde desarrolla esta misma historia.

Un ejemplo:

Y un buen día, digamos dos semanas después o un mes después, aparece Emilio Stevens en Nacimiento. Tuvo que ser así. Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur, en plena primavera, tocan a la puerta y allí está Emilio Stevens y las Venegas se alegran de verlo, lo acosan a preguntas, lo invitan a cenar y después le dicen que puede quedarse a dormir y durante la sobremesa probablemente leen poemas, Stevens no, él no quiere leer nada, dice que está preparando algo nuevo, se sonríe, adopta una actitud misteriosa, o tal vez ni siquiera se sonríe, dice secamente que no y las Venegas asienten, creen comprender, inocentes, no comprenden nada, pero creen comprender y leen sus poemas, muy buenos, densos, una amalgama de Violeta Parra y Nicanor y Enrique Lihn, como si esa amalgama fuera posible, una chupilca del diablo de Joyce Mansour, Sylvia Plath y Alejandra Pizarnik, el cóctel perfecto para decirle adiós al día, un día del año 1973 que se va irremediamente, y por la noche Emilio Stevens se levanta como un sonámbulo, tal vez durmiera con María Venegas, tal vez no, pero lo cierto es que se levanta con la seguridad de los sonámbulos y se dirige a la habitación de la tía mientras escucha el motor de un coche que se acerca a la casa, y luego degüella a la tía, no, le clava un cuchillo en el corazón, más limpio, más rápido, le tapa la boca y le entierra el cuchillo en el corazón y después baja y abre la puerta y entran dos hombres en la casa de las estrellas del taller de poesía de Juan Cherniakovski y la jodida noche entra en la casa y luego vuelve a salir, casi de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y no hay cadáveres, o sí, hay un cadáver, un cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Magdalena Venegas, pero únicamente ése, como para probar que Ramírez Hoffman es un hombre y no un dios. (BOLAÑO, 1996, p. 194-195).

Agreguemos que, a diferencia de los capítulos precedentes, donde la prosa está marcada por la exactitud y rigurosidad inherentes a las discursividades académicas, en este acápite el narrador cae en permanentes inexactitudes. Citemos algunas: “Casi con toda seguridad asistió al taller de literatura de Juan Cherniakovski en Concepción, en el sur.” (BOLAÑO, 1996, p. 193); “[...] supongo que las Venegas también salían con otros, supongo que Stevens también salía con otra gente” (BOLAÑO, 1996, p. 193); “Y un buen día, digamos dos semanas después o un mes después, aparece Emilio Stevens en Nacimiento. Tuvo que ser así. Una noche o tal vez antes, un atardecer de esos melancólicos del sur” (BOLAÑO, 1996, p. 194).

En suma, es dable sostener que las técnicas posmodernas en *La literatura nazi...*, son utilizadas como un medio para instalar en el centro del ejercicio escritural al texto mismo, con sus pliegues, repliegues y despliegues, dando cuenta del derrumbe de los metarrelatos y la emergencia de la realidad como una multiplicidad de discursos e interpretaciones en pugna. Así, Bolaño utiliza la literatura fascista en la América del siglo XX (con autores, obras y un intenso paisaje cultural inventado, ficticio), para espejear las tradiciones y vanguardias, los compromisos y militancias, las obras totales de nuestra narrativa y poesía, con el devenir político y social del continente, abarrotado de ideologías, mesianismos y relatos teleológico de innegable raigambre moderna.

RIVERA-SOTO, J. Flexibilities, repliegues and textual deployments postmodern techniques in the narrative of Roberto Bolaño. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.77-95, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *In this article, we will try to demonstrate the use of postmodern literary techniques in La literatura nazi en América, published in 1996 by the Chilean writer Roberto Bolaño (1953-2003). To organize the examination of the novel, we will work from five categories of own elaboration, but based on the concepts delivered by the critics Alfonso de Toro, Pavao Pavlicic, Ihab Hassan, Maria del Pilar Lozano and Donald Shaw. The categories are: "Postmodern intertextuality"; "Perspectivism"; "Metatextual equivalence"; "Appropriation"; and "Self-referential innovation". All of them, are used by the author of the novel to achieve the same goal: to put in the center of the scriptural exercise the text itself, with its folds, folds and deployments, giving an account of the collapse of the meta-narratives and the emergence of reality as a multiplicity of competing discourses and interpretations. Thus, Bolaño uses fascist literature in twentieth-century America (with authors, works and an intense cultural landscape invented, fictitious), to mirror the traditions and vanguards, commitments and militancy, the total works of our narrative and poetry, with the political and social evolution of the continent, full of ideologies, messianisms and teleological stories of undeniable modern roots.*
- **KEYWORDS:** *Roberto Bolaño. Postmodern intertextuality. Perspectivism. Metatextual equivalence. Appropriation. Self-referential innovation.*

Referencias

AVELAR, I. **Alegorías de la derrota:** la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

BOLAÑO, R. **La literatura nazi en América.** Barcelona: Seix Barral, 1996.

CABRERA GARCÍA, E. La parte de los crímenes en 2666: la visibilización del concepto feminicidio como política de la literatura. **Revista Letral**, Granada, n.16, p.28-39, 2016.

- DE TORO, A. **Borges infinito. Borges Virtual**. Leipzig: Olms, 2008.
- HASSAN, I. El pluralismo en una perspectiva posmoderna. Traducción Desiderio Navarro. **Criterios**, La Habana, n. 29, p. 267-288, 1991.
- LOZANO, M. P. **La novela española posmoderna**. Madrid: Arco Libros, 2007.
- PAVLICIC, P. La Intertextualidad moderna y posmoderna. Traducción Desiderio Navarro. **Criterios**, La Habana, n. 30, p. 65-87, 1993.
- RIVERA-SOTO, J. ¡Muerte a Voltaire! El crepúsculo de los ilustrados en La literatura nazi en América de Roberto Bolaño. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 99-117, 2017.
- RODRÍGUEZ, I. La literatura nazi en América de Roberto Bolaño: imitatio caricatural y lectura paródica de la crítica literaria. **Revista Itinerarios**, Varsovia, v. 9, p.23-34, 2009.
- SHAW, D. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo**. Madrid: Ed. Cátedra, 1999.

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA: ELFRIEDE JELINEK O LA MUJER AL MARGEN

Kelly VARGAS GARCÍA*

- **RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo relatar lo que enseña la escritora Elfriede Jelinek en su novela “*Deseo*” acerca de lo femenino y La mujer en psicoanálisis. El desarrollo de este propósito comporta tres momentos: en primer lugar, se expone el método que Sigmund Freud y Jacques Lacan sugieren para abordar la literatura; posteriormente, se examinan las nociones psicoanalíticas de prehistoria al complejo de Edipo y La mujer, en articulación con la premisa “situarse al margen” en la obra de Jelinek; y finalmente, se analiza la novela “*Deseo*” destacando la dimensión de un acto que posibilita la emergencia de lo femenino.
- **PALABRAS CLAVE:** Deseo. El acto de una verdadera mujer. El falo, prehistoria al complejo de Edipo. Lo femenino.

Introducción

“Cómo puede el poeta conocer la realidad, si es ella la que pasa en él y lo arrastra, siempre hacia el margen”¹.
(JELINEK, 2004c, traducción nuestra).

La presente investigación se acerca a la obra de la escritora austríaca Elfriede Jelinek para aprehender sobre lo femenino en psicoanálisis. En el 2004 Jelinek se presenta al mundo como la mujer *al margen*, título que concede al discurso para recibir el premio nobel de literatura; en la ceremonia de atribución, ante la imposibilidad de presentarse directamente al lugar, Jelinek envía un video en el que pronuncia el discurso a través de una pantalla; en su reflexión resalta con nitidez la relación entre la lengua y el margen:

Por la reacción de esta lengua que produce yo misma y que huye de mí (o ¿la produce con ese objetivo? Para que huya inmediatamente delante de mí, ¿por qué yo misma no he logrado huir a tiempo?), seré expulsada cada vez más lejos hacia ese espacio al margen²(JELINEK, 2004c, traducción nuestra).

* FUNLAM - Universidad Católica Luis Amigó. Facultad de Educación y Humanidades - Departamento de Filosofía. Medellín – Antioquia – Colombia - kelly.vargasga@amigo.edu.co.

¹ «*Comment le poète peut-il connaître la réalité, si c'est elle qui passe en lui et l'arrache, toujours vers l'écart.*» (JELINEK, 2004c).

² «*Par la réaction de cette langue que j'ai produite moi-même et qui s'est enfuie de moi (ou l'ai-je produite dans ce but? Pour qu'elle s'enfuie immédiatement devant moi parce que je n'ai pas réussi moi-même à me fuir à temps ?), je serai chassée toujours plus loin vers cet espace à l'écart.*» (JELINEK, 2004c).

Artigo recebido em 25/10/2018 e aprovado em 25/04/2019.

Jelinek (1991) no solo enseña que, efecto de su trabajo con la lengua, es arrojada al margen, sino que también circunscribe un elemento adicional, el interés por la condición de las mujeres y la necesidad de otorgarles una existencia, imperativo fundante de su ejercicio de escritura. De este modo, en la obra de Jelinek se establece una relación entre la lengua, el ejercicio de escritura, situarse al margen y las mujeres. ¿Cómo entender este enlace?

Algunos de estos ejes son centrales en otras disciplinas, en efecto, en el psicoanálisis la pregunta por lo femenino y la mujer es fundamental. La mujer se configura como un enigma en la obra freudiana, en 1926 Freud (1992a, p. 199) subraya que “[...]incluso la vida sexual de la mujer adulta sigue siendo un dark continent [continente negro] para la psicología”; en 1933, en una de sus conferencias, Freud sostiene que para aprehender sobre lo femenino es necesario interrogar a los poetas (FREUD, 1992b) ¿cuál es entonces la relación que se establece entre la literatura, el psicoanálisis y la cuestión de lo femenino? Desde su formulación, el psicoanálisis acude a las producciones artísticas para avanzar en la teoría, algunos presupuestos fundamentales en la disciplina surgen de referencias literarias, entre ellos: el complejo de Edipo, el sadismo y el masoquismo; Lacan continua la vía desbrozada por Freud, y a lo largo de sus seminarios recurre a la obra de distintos escritores: Marguerite Duras, André Gide, Jean Genet y Jean Racine, solo por mencionar algunos, en consecuencia, el psicoanálisis se sirve de la literatura para consolidar la teoría.

Este trabajo pretende establecer un puente entre el psicoanálisis y la literatura, aprehender sobre lo femenino y La mujer, a través de la obra de Elfriede Jelinek. Para responder a este interrogante se tomó como fuente principal, la novela *Lust*, traducida como *Deseo* en castellano, y la entrevista concedida en 2005 a Christine Lecerf en la radio France Culture. Su desarrollo comporta tres partes: en la primera, *Freud, Lacan y la literatura: un método*, se aborda el acercamiento que el psicoanálisis propone de la literatura evitando los diagnósticos y la psicobiografía; en la segunda, *escribir al margen*, se relaciona la premisa “situarse al margen” de Jelinek con las nociones de prehistoria del complejo de Edipo en Freud y La mujer en Lacan; y en la tercera parte, *Deseo o el acto de una verdadera mujer*, se explora lo que Lacan expone del acto de Medea y Madeleine, en contraste con el personaje femenino que Jelinek crea en esta novela.

Freud, Lacan y la literatura: un método

Si el psicoanálisis es una disciplina que se ocupa de lo psíquico y su abordaje ¿por qué dirige la atención a las producciones artísticas, en lugar de ocuparse de manera exclusiva a la práctica clínica? Y más aún ¿Qué le enseña la literatura al psicoanálisis? En la obra de Freud se descubren alusiones a: *El hombre de arena* de Hoffmann, *Hamlet* de Shakespeare, *La Gradiva* de W. Jensen, entre otras. ¿Qué lo atrae hacia los poetas? En el texto *El creador literario y el fantaseo*, Freud (1992c) resalta no solo la habilidad que tienen los creadores para conmovir con su trabajo, sino también su incapacidad para dar cuenta del proceso que los condujo a la creación; en el acto inventivo hay un saber que

escapa al artista y el empeño de Freud es develar los mecanismos que allí intervienen. En su trabajo Freud (1992c) sitúa una actividad que precede el acto creador: el juego infantil, el niño se comporta en el juego como el poeta, ambos crean mundos diversos a partir de mociones de deseo inconsciente ¿cuál es la diferencia entre los dos?, la disparidad reside en el siguiente punto: el niño abandona el juego infantil y lo reemplaza por los sueños diurnos y el fantaseo, mientras que el poeta persiste en el juego de la creación. En consecuencia, la construcción fantasmática, los sueños diurnos y la creación artística se nutren de las fantasías que se despliegan en el juego infantil, es decir, la dimensión de la fantasía cobra un papel fundamental en la creación. Otra de las diferencias se instaura del lado del espectador, la obra no sólo satisface las mociones pulsionales del artista, sino que también hace partícipe al público de la creación, así: “El goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma” (FREUD, 1992c, p. 135). El logro del trabajo del poeta reside en su capacidad para elevar el material de sus propias fantasías, a una condición que no le es exclusiva y, de manera indirecta satisface las fantasías de otros.

Lacan también se ocupa de la actividad creadora y aporta un método para abordar la literatura, en el seminario VI dedica varias clases a Hamlet de Shakespeare, obra que interesó a varios analistas de la primera mitad del siglo XX, entre ellos a Ella Sharpe, Lacan (2015) difiere de la propuesta de esta analista por considerarla centrada en el psicoanálisis aplicado y en la psicobiografía; Lacan, a diferencia de Sharpe, considera que el valor de la obra artística para el psicoanálisis reposa en: “[...] su organización, por los planos superpuestos [...] en cuyo interior puede hallar cabida la dimensión propia de la subjetividad humana” (LACAN, 2015, p. 304). Asimismo, en el homenaje que dedica a la escritora Marguerite Duras propone que: ella “[...] sabe sin mí lo que yo enseño”³ (LACAN, 1985, p. 9, traducción nuestra), de esta manera, el artista se sitúa un paso delante del psicoanalista; al psicoanálisis no le queda más que dirigirse a las producciones artísticas para aprehender la dimensión del sufrimiento y sus formas de organización; se singulariza así, por conceder la palabra no solo a las históricas, sino también a los creadores. Su propuesta reside en aprehender las verdades que los artistas develan con su trabajo que, a diferencia del tratamiento que propone con las históricas, prescinde de diagnósticos, trasciende las referencias biográficas, la psicobiografía y el psicoanálisis aplicado, para relieves el saber-hacer con la letra del creador, y por consiguiente avanzar en la teoría, así: “También en el campo de las acciones sintomáticas debe la observación analítica ceder la prioridad a los poetas. No le queda más que repetir lo que ellos han dicho de antiguo” (FREUD, 1992d, p. 208-209). Con estos presupuestos se aborda la novela *Deseo* de Elfriede Jelinek, a saber, este ejercicio está comandado por un trabajo de desciframiento significante.

³ «[...] *s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne*» (LACAN, 1985, p. 9).

Escribir al margen

En primer lugar, es necesario precisar dos nociones del psicoanálisis Freudiano y Lacaniano: la prehistoria al complejo de Edipo y La mujer; la relación de estos presupuestos con el falo y el significante, pues para Lacan lo que Freud nos enseña es “[...] que también en la mujer y no solo en el hombre el falo está en el centro” (LACAN, 2010, p. 282); para distinguir en un segundo tiempo, lo que enseña Jelinek con su trabajo de escritura.

La concepción de prehistoria al complejo de Edipo implica un giro en la comprensión Freudiana de la sexualidad femenina. Surge después del reordenamiento que Freud (1992e) introduce a su teoría de la sexualidad con el texto *La organización genital infantil: una interpolación a la teoría de la sexualidad* de 1923. Freud (1992e) renuncia definitivamente a la tesis del primado genital y propone que la sexualidad humana se caracteriza por el primado del falo, en otras palabras, la sexualidad humana no está determinada por la anatomía sino que está comandada por el falo ¿Qué significa esta noción? Más adelante se retoma este punto.

Aunque el concepto de prehistoria al complejo de Edipo (Freud, 1992f) no es desarrollado ampliamente en la obra freudiana, comporta la instauración de la sexualidad en dos direcciones: la vía masculina, vale decir fálica, en la que persiste la idea de posesión, y la femenina que se configura a partir de un enigma. De este modo, lo femenino es un carácter presente como ausencia en la sexualidad humana; como sostiene Vargas (2015), en términos estructurales Freud con su concepto de prehistoria, aisló la esencia de lo femenino: la insuficiencia del recurso al significante para escribirlo. Lacan recorre el terreno abonado por Freud, amplía su noción de primado del falo y además propone una noción inédita para la comprensión de lo femenino, La Mujer. En lo que concierne al falo, en su seminario V sugiere que:

Traté de llamar la atención sobre las dificultades planteadas por la noción de fase fálica. En efecto, se experimenta cierta dificultad al hacer entrar en una racionalidad biológica lo que Freud extrajo de la experiencia, mientras que las cosas se aclaran en seguida si planteamos que el falo está inserto en una determinada función subjetiva que ha de cumplir un papel significante. (LACAN, 2010, p. 295).

El falo ahora se desprende de toda referencia al órgano y emerge como un significante que nombra fundamentalmente una ausencia en el campo de la madre, vale decir, en el campo del Otro; vehiculiza, de un lado la posesión, y del otro lado, el efecto de la castración; en este sentido, todos los seres hablantes tienen una relación al falo, que se convierte en el significante que ordena la posición sexuada, más allá de la diferencia sexual anatómica.

¿Cómo entender lo femenino? Lacan (2008, p. 89) en su seminario XX propone que: “La mujer sólo puede escribirse tachando La. No hay La mujer, artículo definido para designar el universal. No hay La mujer puesto que -ya antes me permití el término, por qué tener reparos ahora- por esencia ella no toda es”. De suerte que, La mujer en

psicoanálisis no puede expresarse a través del universal, a saber, no puede enunciarse a través del significante fálico, el cual ordena la posición sexuada de los seres hablantes; con esta aproximación Lacan devela que una posición femenina comporta, por supuesto la inscripción al falo, pero también la posibilidad del no todo fálico, en otras palabras, no toda en el significante.

Llegado este punto se entiende que, entre las nociones ya descritas, en Freud y Lacan se establece una relación de continuidad; las dos designan la insuficiencia del significante para expresar a La mujer y lo femenino, si no toda está inscrita en el falo no toda se puede escribir; justamente el saber hacer de Elfriede Jelinek consiste en fundar su trabajo de escritura a partir de este escollo y situar la mujer al margen. ¿Al margen de qué?

En un primer momento es necesario precisar que, “Situarse al margen” es una premisa que ordena la obra de Jelinek, en la entrevista concedida a Christine Lecerf difundida en France Culture, meses después de la recepción del premio nobel, la escritora resalta el peso de esta frase en su vida. Christine Lecerf presenta a la nobel con las siguientes palabras: “Durante cinco horas, Elfriede Jelinek acepto hablar en nombre de la escritora que devino. De ese yo que no es un yo. De ese margen que la hace escribir. De esta lengua que devino suya porque no le pertenece”⁴ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 9, traducción nuestra). Jelinek deviene la escritora que trabaja con una lengua que no le corresponde, no la identifica y además la deja al margen. En esta entrevista aborda, entre otras cuestiones, su novela autobiográfica: *La pianista*, que si bien no considera representativa de su obra, le permite anudar el surgimiento de la proposición “situarse al margen”. Conviene precisar que, dada la condición autobiográfica de la narración, Jelinek refiere algunos eventos de su vida que se toman al pie de la letra para la comprensión del lugar que ocupa esta premisa en su trabajo, tal como se señaló, evitando caer en los diagnósticos salvajes.

Este relato da cuenta de la relación que sostiene el personaje femenino Erika Kohut con su madre (JELINEK, 2004a). Jelinek sostiene que la madre la situó al margen del padre para protegerla: “Yo busqué siempre acercarme a mi padre, pero para mí un extranjero”⁵ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 19, traducción nuestra). El Otro materno ordena las formas de relación con el mundo y otorga una dirección en la educación, que excluye completamente al padre. Jelinek deviene un puro objeto para el Otro materno; lo que retiene nuestra atención es la capacidad de la artista para servirse de ese lugar, desarrollar su obra literaria y acercarse de una manera distinta a la escritora:

De todas maneras, pienso que los artistas son personas cuya infancia se prolonga de manera patológica. Solo es posible conservar el estatus de artista siendo la niña de mamá toda la vida. Creo que una parte de la creatividad está ligada a esta obligación. En mi caso, obligada a una prohibición, la de volverme adulta, y a

⁴ «Cinq heures durant, Elfriede Jelinek a accepté de parler au nom de l'écrivain qu'elle est devenue. De ce je qui n'est je. De cet écart qui la fait écrire. De cette langue qui est devenue la sienne parce qu'elle ne lui appartient pas» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 9).

⁵ «J'ai toujours cherché à me rapprocher de mon père, mais il est resté pour moi un étranger» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 19).

esta fijación a mi madre que me mantiene para siempre en el estado de una niña.⁶ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 23, traducción nuestra).

Su esfuerzo reside en preservar un resto de su infancia. Jelinek coincide con lo expuesto por Freud acerca de la actividad creadora, y agrega que la tarea del artista está en permanecer fijado a un fragmento de lo infantil para soportar el acto inventivo, transformar el lugar al que fue confinada por su madre le permite crear. Situarse al margen se convierte entonces en la enunciación que guía su apuesta creadora. En la escritura de *La pianista*, por ejemplo, afirma que muy temprano toma distancia de su carrera como escritora, y que el logro de su trabajo obedece a ese hecho; sirviéndose de este lugar crea la mujer al margen. Empero, el padre ocupa un lugar fundamental, adviene un recurso que permite a Jelinek circunscribir un límite en la relación con el Otro materno: “Yo no tenía más que la lectura como un medio de evasión. Yo no hacía más que leer –como mi padre por cierto”⁷ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 27, traducción nuestra). El padre posibilita la emergencia de la creación, como señala Lacan: “El padre es esencialmente creador [...] el que crea con nada” (LACAN, 2010, p. 266), la inscripción del padre en el orden significante facilita a la escritora poner distancia de la lengua materna, limitar su persecución y transitar del lugar de puro objeto a una posición inédita: “Yo soy el padre de mi lengua materna”⁸ (JELINEK, 2004c, traducción nuestra).

Si bien Jelinek relata algunos períodos en los que vivencia algunas crisis que le impiden salir de su casa, la escritura aparece como un recurso para afrontarlos, gracias a ese reflejo logra rehacer sus lazos con el mundo, la lengua se convierte en un sostén del que se sirve para la creación, a pesar del carácter persecutorio de la lengua materna. ¿De qué lengua se trata? Crear una lengua de las mujeres empuja a Jelinek a contornear, vaciar, jugar y despojar de contenido a la lengua: “Intenté encontrar un modo de escritura que desviara el lenguaje existente. Juego con las palabras, invierto las letras. Es un proceso musical que trabaja el sonido y la sonoridad de la lengua”⁹ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 66, traducción nuestra). Su novela *Deseo*, además de enseñar sobre este tratamiento singular, revela su empeño por crear una lengua de lo obscuro, entendida como aquello que la sociedad oculta de las mujeres. No obstante, su tarea se topa con una imposibilidad, ya que: “El lenguaje de lo obscuro es masculino”¹⁰ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64, traducción nuestra) El empeño de Jelinek reside en mostrar el trabajo escondido de las

⁶ «Je pense de toute façon que les artistes sont des gens dont l'enfance se prolonge de façon pathologique. Que l'on ne peut conserver ce statut d'artiste que si l'on reste la fille de sa mère toute sa vie. Je crois qu'une partie de la créativité est liée à cette contrainte. Dans mon cas, elle est à une interdiction, celui de devenir adulte, et à cette fixation à la mère qui vous maintient pour toujours dans l'état de fille» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 23).

⁷ «Je n'avais donc que la lecture comme un moyen d'évasion. Je ne faisais que lire-comme mon père d'ailleurs» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 27).

⁸ «Je suis le père de ma langue maternelle» (JELINEK, 2004c).

⁹ «J'ai tenté de trouver un procédé d'écriture qui détournerait le langage existant. Je joue avec les mots, j'inverse les lettres. C'est un procédé très musical qui travaille le son et la sonorité de la langue» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 66).

¹⁰ «Le langage de l'obscène est masculin» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64).

mujeres, la manera en la que se ocupan de los niños, de los viejos y de los enfermos, lo que constituye para ella el trabajo del amor.

Sin embargo, *Deseo* representa para la escritora un trabajo inacabado: “[...] yo no pude escribir ese libro porque es un libro imposible, porque no hay lengua femenina para hablar de obscenidad”¹¹ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64, traducción nuestra) Jelinek ilustra que toda empresa con la lengua, que se esfuerza por hacer existir a La mujer, fracasa y paradójicamente termina ocultándola. El bien-decir que Jelinek posee sobre La mujer consiste en denunciar esta imposibilidad, lo que permite ilustrar lo expuesto por Lacan (2008, p. 89) en su Seminario XX: “Sólo hay mujer excluida de la naturaleza de las cosas que es la de las palabras”. La mujer excluida por el lenguaje, enunciada por Lacan, es el punto fundamental en la elaboración de la obra de la escritora. *Deseo* se configura a partir de un esfuerzo por conceder a las mujeres una lengua propia. Una que hable, entre otras cosas, de amor, de hijos y de cuidados. Jelinek quiere desplazar a las mujeres de la lengua masculina, que las reduce a la condición de objeto, para situarlas más allá de ese lugar; en efecto, sostiene que: “[...] esta crítica debe realizarse en la lengua del hombre puesto que no existe lengua de la mujer”¹² (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra). Jelinek sabe que si quiere atrapar algo de La mujer, solo puede lograrlo a través del recurso al signifiante.

Deseo o el acto de una verdadera mujer

Deseo no solo enseña sobre la imposibilidad de crear una lengua de las mujeres, sino que también avanza sobre lo que Lacan denomina el acto de una verdadera mujer. Este apartado se ocupa del acto final de la novela, en articulación con lo reseñado por Lacan en su texto *Juventud de Gide o la letra y el deseo*. Esta novela relata las relaciones entre los miembros de una familia de la burguesía austríaca: el padre, la madre y el hijo. La narración exhibe un esfuerzo con la lengua, en ciertos apartados, el sentido de la historia se desvanece, es secundario, el signifiante es vaciado de sentido, Jelinek se esfuerza por hacerlo emerger en una dimensión pura, sin remisión a otro signifiante, suspendido en la cadena de significaciones. Su contenido puede dividirse en dos partes: en la primera, el personaje femenino es nombrado *la mujer*, cuando está al lado del marido, o, *la madre*, al encontrarse al cuidado del hijo; en la segunda parte, revela la posibilidad de esta mujer para acceder a una posición distinta. Ni la mujer ni la madre tienen nombre propio, su denominación obedece a la posición que ocupan de cara al otro. Los encuentros sexuales entre la mujer y el marido son descritos con violencia y brutalidad. La mujer es la posesión más preciada de este hombre, entre las que se encuentran: la fábrica, la casa y el poder que ejerce sobre el pueblo; *la mujer* concede a ubicarse en calidad de puro objeto, pero al mismo tiempo es una amenaza, ella representa un límite para este hombre.

¹¹ «[...] je n'ai pas pu écrire ce livre parce que c'est un livre impossible, parce qu'il n'y a pas de langue féminine pour dire l'obscénité» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 64).

¹² «[...] cette critique doit être menée dans la langue de l'homme car il n'existe pas de langue de la femme» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

El hombre se llama Hermann, y a diferencia del nombre de la mujer, aparece muy temprano en la novela; su existencia se ordena en la posesión, en la instalación en el poder, ser el amo de la fábrica, de la mujer y vivir eternamente a través de su hijo. No obstante, en la segunda parte de la narración se produce un giro, particularmente, cuando la mujer encuentra a Michael, un joven estudiante. En este momento del relato, la mujer se hace a un nombre, cobra una existencia, se distancia de *la mujer* objeto, que se sucede entre las posesiones del hombre:

La mujer aprieta contra sí a este hombre como si hubiera brotado de ella. Grita, Pronto, totalmente infatuada por sus sensaciones, se irá [...]. La mujer pertenece al amor. Ahora tendrá que volver una y otra vez a este hermoso parque de atracciones. (JELINEK, 2004b, p. 107).

El encuentro con Michael desborda la vida de la mujer, se produce un movimiento en el lugar que ocupa de cara a su marido, Gerti se sitúa frente a Michael para gozar de él. Ahora, la demanda de amor que le dirige le permite no solo apropiarse de su nombre sino también acceder a otro lugar: “Esta mujer ama y no es amada, eso la distingue de nada. Así como yo la señalo ahora con el dedo, no se puede en cambio prever el destino” (JELINEK, 2004b, p. 122). Gracias a este encuentro lo imprevisible emerge en la narración a través de un acto.

Una vez esbozadas las coordenadas de la novela, es preciso dirigir la atención hacia el acto final. Tal como se describió, la mujer se sitúa en el lugar de objeto frente a su marido, incluso, después del encuentro con Michael. Jelinek relata con crudeza la forma en que Hermann la toma, va detrás de ella, y la arrastra hasta la puerta de su casa, ella simplemente se deja tomar. No obstante, el destino ya no es el mismo, un quiebre se instala. A través de esta novela Jelinek crea un acto, de cara a la imposibilidad de crear una lengua propia de las mujeres, Gerti actúa asesinando a su propio hijo:

La madre lleva en brazos al niño; después, cuando se cansa, lo arrastra tras ella. Bajo el delicado vestido de la luna. Ahora la mujer está junto al arroyo y, contenta, un instante después hunde al niño en él. Un hermoso silencio hace señas [...] Ahora, en contra de lo esperado, las cosas han salido de tal modo que precisamente el más joven de la familia será el primero en ver el estúpido rostro de la eternidad. (JELINEK, 2004b, p. 232).

¿Por qué Gerti mata a su propio hijo? Gracias a este acto la mujer logra desprenderse del lugar que ocupa para el marido, al asesinar a su propio hijo, no solo destruye su objeto máspreciado y arrancado de sus entrañas, sino también la marca de la inmortalidad del padre. Gerti le enseña a Hermann que puede servirse del falo y a la vez prescindir de él. Jelinek compara su relato con la *Historia de O* de Pauline Réage (2007), pseudónimo de Dominique Aury, la cual considera la novela más pornográfica escrita por una mujer. Allí, el personaje femenino es sometido a una suerte de masoquismo que Jelinek nombra como típicamente femenino: “[...] la mujer es tocada por una extrema autodestrucción que acaba por ofrecerse ella misma en sacrificio. Y ese sacrificio,

el hombre lo acepta”¹³ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra). A la inversa, en el acto que Jelinek crea en *Deseo*, la mujer no se destruye a sí misma sino que “destruye lo único más débil que ella: su hijo”¹⁴ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra). El acto de Gerti evoca inmediatamente el acto de Medea, quien asesina a sus propios hijos para vengar la traición de Jasón, el hombre que le promete el amor. Para Medea (EURIPIDES, 2010) aniquilar sus hijos es, además, borrar la promesa de inmortalidad que representaban para este hombre, al destruirlos abre una herida insoportable para él.

A propósito, Lacan en su texto *Juventud de Gide o la letra y el deseo* asocia el acto de Medea con un episodio entre el escritor André Gide y su esposa Madeleine, quien al igual que Gerti y Medea, destroza la correspondencia que Gide sostenía con ella, a la cual Gide otorgaba el valor de un hijo. Madeleine la quema por completo abriendo un agujero en su obra. ¿Qué quiere decir entonces el acto de una verdadera mujer? En relación a Madeleine, Lacan (2013, p. 740) remarca que: “Hasta donde ella llegó a ser lo que Gide la hizo ser, permanecerá impenetrable, pero el único acto en que nos mostró separarse enteramente de ello es el de una mujer, una verdadera mujer, en su integridad de mujer”. ¿Cómo entender ese acto? Lacan (2008), algunos años más tarde, propone que del lado mujer en las fórmulas de la sexuación, un sujeto encuentra cierta libertad con relación al falo, que posibilita no solo su posesión sino también desprenderse de él. En este sentido, podría afirmarse que dada la imposibilidad del universal para expresar *La* mujer, las mujeres solo cobran existencia una a una; mientras que a Gide, a Jasón o a Hermann, (un sujeto en posición masculina) este acto los confronta con un agujero del lado de lo insoportable; para Lacan (2010), a través de su relación con Madeleine, Gide funda su ejercicio como hombre de letras, así: “Tal proyección de su propia esencia en esta relación es la base de su existencia, el corazón y la raíz de su existencia de hombre literario, de hombre que está todo dentro del significante y en lo que comunica a esta mujer” (LACAN, 2010, p. 269).

A la inversa de Gide, Jelinek no funda su trabajo de manera exclusiva en la consistencia del significante; para Jelinek de cara a la lengua “La única posibilidad que tenemos es ridiculizar esta lengua masculina. Desviarla de manera subversiva, burlarnos de ella”¹⁵ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65, traducción nuestra), Jelinek no está toda en el significante, de allí la posibilidad de subvertirlo, en el caso de “*Deseo*”, a través de un acto que posibilita la emergencia de una verdadera mujer, aquella que puede sostener una relación al falo y al mismo tiempo desprenderse de él, razón por la cual el hombre, “tiene siempre el sentimiento que la mujer le toma algo”¹⁶ (JELINEK; LECERF, 2007, p. 63, traducción nuestra). “*Deseo*” no es un trabajo inacabado, a pesar de la tarea imposible a la que se libra vía el significante, Jelinek construye una nueva Medea. El acto de Gerti se

¹³ «[...] la femme atteint une telle extrémité dans l'autodestruction qu'elle finit par s'offrir elle-même en sacrifice. Et ce sacrifice, l'homme l'accepte» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

¹⁴ «Elle détruit la seule chose la plus faible qu'elle : son enfant» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

¹⁵ «La seule possibilité que nous ayons, c'est de tourner en ridicule cette langue masculine, de la détourner de façon subversive, de nous en moquer» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 65).

¹⁶ «L'homme a toujours le sentiment que la femme lui prend quelque chose» (JELINEK; LECERF, 2007, p. 63).

convierte en una de las formas de aprehender de lo femenino, posible gracias al hecho de situarse al margen del signifiante. La mujer que construye Jelinek se sirve del signifiante pero sabe situarse al margen del falo.

VARGAS GARCÍA, K. Psychoanalysis and literature: Elfriede Jelinek or the woman at the sidelines. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.97-107, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *This article aims to reveal what the writer Elfriede Jelinek teaches in her novel "Lust" about the feminine and the woman in psychoanalysis. To explain this purpose it involves three moments: first, the method that Sigmund Freud and Jacques Lacan suggest to approach literature; second, the psychoanalytic notions of prehistory to the Oedipus complex and the woman are examined, in articulation with the premise "Sidelined" in the work of Jelinek; and finally, the novel "Lust" is analyzed which it emphasizes in the dimension of an act that enables the emergence of the feminine.*
- **KEYWORDS:** *Lust. The act of a true woman. The phallus, prehistory to the Oedipus complex. The feminine.*

Referencias

EURIPIDES. **Medea**. Buenos Aires: Ed. Losada, 2010.

FREUD, S. ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Diálogos con un juez imparcial. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: presentación autobiográfica, inhibición, síntoma y angustia, ¿Pueden los legos ejercer el análisis? Y otras obras: 1925-1926. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992a. v.20, p. 165-244.

FREUD, S. 33 Conferencia: la feminidad. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras: 1932-1936. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992b. v.22, p. 104-125.

FREUD, S. El creador literario y el fantaseo. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: el delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen y otras obras: 1906-1908. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992c. v.9, p. 123- 136.

FREUD, S. Psicopatología de la vida cotidiana. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: psicopatología de la vida cotidiana: 1901. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992d. v.6, p. 1-270.

FREUD, S. La organización genital infantil. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: el yo y el ello y otras obras: 1923-1925. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992e. v.19, p. 141-150.

- FREUD, S. Sobre la sexualidad femenina. *In*: STRACHEY, J. (ed.). **Sigmund Freud obras completas**: el porvenir de una ilusión, el malestar en la cultura y otras obras: 1927-1931. Traducción de J. L. Etcheverry y L. Wolfson. Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1992f. v. 21, p. 223-244.
- JELINEK, E. **Lust**. [Paris]: Ed. Jacqueline Chambon, 1991.
- JELINEK, E. **La pianista**. Traducción de Pablo Diener. Barcelona: Mondadori, 2004a.
- JELINEK, E. **Deseo**. Traducción de Carlos Fortea. Buenos Aires: Ed. Destino Grupo Planeta, 2004b.
- JELINEK, E. **À P'écart**. Conférence Nobel, 2004c. Disponible en: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25211-elfriede-jelinek-conference-nobel/>. Acceso en: 5 jun. 2018. Sin paginación.
- JELINEK, E. ; LECERF, Ch. **L'entretien**. Paris: Ed. du Seuil, 2007.
- LACAN, J. Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein. **Ornicar? Revue du Champ Freudien**, Paris, n. 34, p. 7-12, 1985.
- LACAN, J. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 20: aún. Traducción de Diana Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LACAN, J. **El seminario de Jacques Lacan**: libro 5: las formaciones del inconsciente. Traducción de Enrie Berenguer. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LACAN, J. Juventud de Gide o la letra y el deseo. *In*: LACAN, J.; NASIO, J. D.; SUAREZ, A. (ed.). **Escritos 2**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2013. p. 703-726.
- LACAN, J. **Seminario 6**: el deseo y su interpretación. Traducción de Gerardo Arenas. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- RÉAGE, P. **Histoire D'O**: suivi du retour à Roissy. Paris: Ed. Jean-Jacques Pauvert, 2007.
- VARGAS, K. Freud y la cuestión de la prehistoria en la mujer. **Revista Estudios Sociohumanísticos**, Bucaramanga, v. 1, n. 1 p. 85-90, 2015.

THE HEGEMONIC LANGUAGE OF MODERNITY

Luis Alfredo VELASCO GUERRERO*

- **ABSTRACT:** The ideological crisis that closed the twentieth century suggests that “post-industrial” society has lost all modern references that set it in motion because the dialectical becoming of reality has become a literal commitment to the notion of “reason.” This reason is rooted in the modern totalitarian democratic capitalist system of post-industrial and consumer survival in which opposites end up expressing the senseless and reversionary character of Modernity.
- **KEY WORDS:** Reason. Modernity. One-dimensional man. Marcuse. Alienation.

Introduction

Modern science and technology have created material wealth, engendering a predetermined attitude in which the subject responds to preset expectations. The way to the truth is basically paved by the application of human reason understood as a growing faith in the capacity of man to reach a unique and true knowledge. This human being rooted in reason believes that human historical evolution is the result of a record of general progress as a transforming agent. This has meant that currently, there is a supranational culture that has resulted from a process of evolution of human societies and, simultaneously, a dissolution of the collective imaginary that conceals an impoverished subject clinging to a supposed autonomy. The background of this supposed autonomy is the absolute reason - unifying force - in which the collective identity reflects illusion and social nonsense. The increasing uniformity of progressive modern societies perceives human activity in a cumulative and unidirectional manner, denying the individual the possibility of becoming a subject that exercises its own freedom. This capitalist society based on pragmatic and totalitarian thought is the one that finally hegemonizes thought, language and, therefore, the individual. Faced with this predominant system, the individual responds by creating a false identification with individual and social needs and a false conscience that is immune to its own falsehood: a monopolistic capitalist society characterized by the rational nature of its irrationality. The work of the industrialized modern society delimits individual activity, leading man to his own self-alienation; the individual has worth and exists according to what he produces and consumes. This society with its promise of progress has led to the disintegration of individuality and

* Universidad del Valle. Facultad de Humanidades - Escuela de Ciencias del Lenguaje. Cali - Colombia - luis.alfredo.velasco@correounivalle.edu.co.

Artigo recebido em 16/11/2018 e aprovado em 10/05/2019.

the impossibility of the subject of self-realization as an autonomous agent because of the difficulty of questioning himself before the system of domination: an individual captive of his own development. This alienated man transforms his consciousness to the point of rendering it contradictory with regard to the condition expected of the same subject. The subject is mediated by a system that invalidates his creative capacity.

The Last Man. Man and History as Unidirectional Phenomena

The approach of the German philosopher G.W.F. Hegel implicitly reaches modern society through Karl Marx and is reflected in the use of terms such as “primitive” or “advanced,” “traditional” or “modern” when discussing modern societies. Both thinkers considered that there is a coherent development of human societies beginning with the tribal societies, moving through monarchies and feudal aristocracies, and arriving at modern liberal democracy and capitalism with its technological foundation. Regarding the discussion of whether man was happier or could live better as a result of “historical progress,” Hegel and Marx believed that the evolution of societies was not infinite but would end at the moment when humanity had reached a form of society that fulfilled the most fundamental wishes of that society. Ultimately, each postulated the “end of history.” For Hegel, this end was the liberal state, whereas for Marx, it was a communist society. It was believed that there would be no further progress in terms of principles and institutions because the key issues would previously have been resolved.

In this same sense, the liberal principles in economics, particularly the free market, have spread and have created a high level of material prosperity both in developed countries and in countries that after World War II were part of the Third World. On many occasions, the liberal revolution in economics has been linked to political freedom throughout the world. The use of modern natural science has been a regulating mechanism of the coherent character of history. Modern natural science is the only important social activity because it is cumulative and guiding although its final effect on human happiness is ambiguous. The conquest of nature rooted in natural law is attributed to the scientific method and not to the rules established by man: the individuality of the human being is unknown when the foundation of everything is identified in nature. The development of modern natural science provides a uniform horizon of possibilities by praising the increasing uniformity of modern societies although the risk of eliminating individuality is unknown. This process of modernization produces a homogenization of all human societies without any connection to historical origins such as cultural heritage. Countries that are economically modernized over time must increasingly appear to be unified in a centralized state that replaces traditional forms of social organization with rational economic forms based on function and efficiency. This uniformity has been achieved through global markets and the creation of a universal culture of consumers in which there is a strong link between modern natural science and the universal evolution toward capitalism.

The unprecedented increase in material well-being is linked to the belief that modern science will improve life and diminish poverty and disease. However, Nature would be dominated by modern technology and end up serving human happiness. Furthermore, there was a belief that free and democratic government would spread gradually around the rest of the world. The ideals of the French Revolution would prevail; blind obedience would give way to rational self-government in which the individual would not have to serve any master but himself. Totalitarianism emerged in the modern politics of the power State, using technology and modern political organization to control the civilian population and to acquire economic resources. According to modern capitalist logic, the world has “improved” in specific ways: the unexpected collapse of Communism and the gradual dilution of both left-wing and right-wing dictatorships have led, in some cases, to the establishment of prosperous and stable democracies.

The concept of Totalitarianism emerged in the West after World War II to describe the Soviet Union and Nazi Germany, tyrannies that were quite different from the traditional authoritarian regimes of the 19th century. Moreover, Hitler and Stalin attempted to redefine the concept of a strong state through social and political structures. The traditional despotisms in Spain and Latin America did not attempt to crush the private interests of civil society, but instead attempted to control them. These military dictatorships were not able to develop a systematic ideological project. The Soviet totalitarian state attempted to create a new man by modifying the structure of its beliefs and values. All of this was to be achieved by controlling the media, education and propaganda and even controlling intimate relationships. Take, for example, the case of the young Pavel Morozov, who denounced his parents to Stalin’s police and thus was considered a model child by the Stalinist system. This situation is fictionally portrayed in *1984* by George Orwell, in which children have a propensity to denounce anyone who is not within the established system. The main character, Winston, is fixing Mrs. Parsons’ sink:

“Up with your hands!” yelled a savage voice.

... Both of them were dressed in the blue shorts, grey shirts and red neckerchiefs which were the uniform of the Spies. Winston raised his hands above his head, both with an uneasy feeling, so vicious was the boy’s demeanor, that it was not altogether a game.

“You’re a traitor!” yelled the boy. “You’re a thought-criminal! You’re a Eurasian spy! I’ll shoot you, I’ll vaporize you, I’ll send you to the salt mines!” (ORWELL, 1983, p. 29-30).

The ultimate goal of Totalitarianism was “[...] not simply to deprive the new Soviet man of his freedom, but to make him fear freedom in favor of security, and to affirm the goodness of his chains even in the absence of coercion” (FUKUYAMA, 1992, p.56-57). For Fukuyama, man has managed to reach an evolutionary and historical apex:

[...] the universal historian finds traces of himself even in the utter depths of the sea, in the living slime. He stands astounded in the face of the enormous way that man has run, and his gaze quivers before the mightier wonder, the modern man who can see all the way! He stands proudly on the pyramid of the world-process; and while he lays the final stone of his knowledge, he seems to cry aloud to listening Nature: "We are at the top, we are at the top; we are the completion of Nature!" (FUKUYAMA, 1992, p. 93).

In his book *Animal Farm*, Orwell (2009) wrote a ruthless satire of Stalinism. The work's openness clearly reveals the corruption produced by totalitarian power in addition to the consequences and manipulation suffered by historical truth in times of political turmoil. The book demonstrates that such manipulation is evident even in such a key historical moment as the Bolshevik Revolution, whose primary objective was to create an egalitarian society. Instead, however, this premise was betrayed because to succeed in a revolution, outstanding individuals with a vision, such as the first Bolsheviks, are required (Lenin, Trotsky and Stalin). This revolution sought equality but began from the opposite principle - inequality:

No animal must ever live in a house, or sleep in a bed, or wear clothes, or drink alcohol, or smoke tobacco, or touch money, or engage in a trade. All the habits of Man are evil. And above all, no animal must tyrannise over his own kind. Weak or strong, clever or simple, we are all brothers. No animal must ever kill another animal. All animals are equal (ORWELL, 2009, p. 57).

A strong individual who could lead such a revolution was required. In *Animal Farm*, the rebellion fails because it betrays its own identity and class interests.

The modern concept of progress arises from the continued success of modern natural science that finally allowed Francis Bacon to affirm the superiority of the modern over the ancient. Bernard Le Bovier de Fontenelle affirmed that the concept of progress relates to the cumulative and infinite acquisition of knowledge. The progress referred to by Fontenelle was linked to the scientific domain because it did not posit something similar in terms of social or political progress. Machiavelli was the first to contribute to the notion of social progress, proposing to liberate politics from the moral implications observed in classical philosophy, thus providing humanity with the means to overcome fortune. There were other proposals for progress such as those developed by the men of the Enlightenment, the economist Turgot and his biographer, Condorcet. One of the most serious attempts to describe a universal history was established by the German tradition led by Kant, affirming that history would at some time have an end point: human freedom. The creation of a just civil society and its subsequent universalization would be the point enabling an understanding of historical progress. Kant described the mechanism that would take humanity to the highest possible level, as represented by liberal institutions.

Hegel, Kant's successor and one of the forerunners of Modernity, stated that human freedom takes shape in the modern constitutional State: in liberal democracy. Hegel did

not believe that the historical process would continue indefinitely, but rather that it would come to an end with the establishment of free societies. Hegel posited the existence of higher levels of human rationality and freedom that would lead inevitably to absolute self-consciousness. To understand history as a unidirectional phenomenon, Bacon and Fontenelle maintained that knowledge is the key to understanding the directionality of history. This knowledge of the natural universe obtained through science demonstrates that human social activity is viewed as cumulative and directional.

Industrialization is not limited only to the application of technology to manufacturing or the creation of new machines but also serves to use human reason for social organization and for the establishment of a rational division of labor. An increase in productivity expands the internal market, creating new demands with larger requirements for the division of labor. The type of social organization required by industrial logic results in the rational organization of work, causing consistent changes in the social structure. Among these changes are the modern bureaucratic forms of organization that implement the rational organization of work by dividing the most complex tasks into a hierarchy of simpler tasks that can be routinely conducted. For Kafka, however, this reality was instead the ruin of modern man:

Through his work at the Workers Accident Insurance Institution (*Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*), Kafka comes into contact with the social and labor problems of workers and is concerned with creating protective measures against workplace accidents. Repeatedly reflected in his works are the impotence of man against machines, the bureaucratic apparatus, the various representations of the State, in short - the whole world that Kafka encounters for the first time¹

One of the great difficulties that modernization theory faces is the accusation of ethnocentricity because it raises the experience of the West's development to a universal truth, thus neglecting its own "cultural limitations." This is the starting point for supporting the idea that Western political development is the only valid model. The destruction of modern civilization and its return to barbarism has been a recurring theme of science fiction. The current tendency to control nature with modern science has been attacked, and some suggest that it would be better not to manipulate nature and to return to a pre-industrial state. This criticism arises from the thinking of Jean-Jacques Rousseau, who was the first to question historical progress and the first to understand that the human experience had changed substantially over time. However, unlike Hegel, Rousseau believed that this historical change would lead humanity to ruin. All the needs created by modern consumerism come from human vanity or self-love (*amour propre*), as Rousseau called it. Rousseau's solution was to move away from modern technology and return to the natural state of man. However, this concern has been negatively contested by those who argue that the rejection of technology would lead developed countries from a *de facto* transformation to a condition of impoverishment similar to that of Third World countries:

¹ Camargo *in* Kafka (1985, p. 26).

Many countries have, of course, existed at the level of subsistence agriculture for generations, and the people living in them have doubtless achieved considerable happiness; but the likelihood that they could do so having once experienced the consumerism of a technological society is doubtful, and that they could be persuaded as a society to exchange one for the other even more so (FUKUYAMA, 1992, p. 135).

Economic liberalism, whose basis is to seek enrichment *ad infinitum* by the use of reason to fulfill the private desire for property, may be sufficient to explain the functioning of basic capitalist societies but not for the more developed ones. Hypercapitalist societies have an essentially irrational and premodern work ethic. This ethic has led its citizens to lead a type of ascetic life in which they risk dying prematurely because work is considered a redeeming virtue: “This suggests that even at the end of history, some form of irrational *thymos* is still necessary in order to keep our rational and liberal economic world going, at least if we want to be in the front row of the global economic powers” (FUKUYAMA, 1992, p. 314).

A systematic degenerative process is perceived in the work ethic that makes increasingly secular individuals reach a point of separation from their cultural roots. This logic has caused individual identity to be based on group identity (recognizing the loss of individuality, as does Orwell (1983, p. 281) when stating in *1984*, “The first thing you must realize is that power is collective. The individual only has power in so far as he ceases to be an individual”. The individual no longer seeks personal benefit, but rather seeks the well-being of the group to which he belongs: “Modern economics – the process of industrialization determined by modern economic science – is forcing the homogenization of mankind and is destroying a wide variety of traditional cultures in the process” (FUKUYAMA, 1992, p. 321). Domination strategies have varied over time. Control by military means is no longer necessary; control can be achieved through economic development or the struggle for democracy and freedom: “A state need not seek to maximize its power through traditional channels of military and territorial expansion: it can do so through economic growth, or by putting itself at the head of a struggle for freedom and democracy” (FUKUYAMA, 1992, p. 347).

The current modern problem recognized by Herbert Marcuse has been recorded throughout the course of history; however, he deemed it a normal consequence of the capitalist dynamic. There is an implicit recognition of modern man’s situation, although not sufficiently strong to recognize that a technology-based capitalist system has serious fractures that have led man to his own alienation. Even for Marcuse, the same concept of alienation reaches crisis levels in an advanced industrial society:

Again we are faced with one of the most annoying problems of advanced industrial civilization: the rational nature of its irrationality. Its productivity and efficiency, its ability to increase and spread comforts, to convert the superfluous into necessity and destruction to construction, the degree to which this civilization transforms the world of objects into the extension of the soul and body of man makes even the notion of alienation doubtful (MARCUSE, 2002, p. 31).

For the apologists of Modernity, compassion and the principles of equality and universal rights are more prominent today than at any other moment in history. According to these apologists, compassion embraces the lower classes, and liberal democracies do not seek to dominate their counterparts. In addition, liberal democracy curtails human instincts and, by doing so, has eliminated the very sources of imperialism. What is clear is that precisely the opposite occurs: the methods have become more acute. However, control, the loss of individuality and other evils of the modern era have not disappeared. Productivity in any capitalist country is based on the rational division of labor, which automatically implies that winners and losers exist because capital moves from one industry, region or country to another. Marcuse recognized the deceitful nature of the technology-based capitalist system that causes an individual to believe that he participates in the game of pursuing material things, thus placing him within the consumerist dynamic. This system works so well that it creates a false sense of belonging and satisfaction in people. This is perceived as an advantage of the system because there is a certain potential for participating in this game: "But the middle of that pyramid remains fairly capacious, and a high degree of social mobility permits nearly everyone to identify with the aspirations of the middle class and to think that they are, at least potentially, members of it" (FUKUYAMA, 1992, p. 391).

The One-Dimensional Man

The work of Herbert Marcuse includes both philosophical and political reasoning that allows us to understand the productivist logic and the different forms of consumption linked to postindustrial societies. Technological development has allowed both human relationships and cultural contexts to be identified at a single level. Marcuse's work enables the unveiling of the background of this capitalist society, which is nothing more than the existence of pragmatic and totalitarian thinking that hegemonizes all and, in turn, avoids determining its own existence. For Marcuse, one of the pillars of this totalitarian presence was the liberalism that entails a historical process of self-legitimization in a society pacified by the ideology of economic freedoms.

According to Marcuse (2002, p. 24), the concept of Totalitarianism is "[...] an all-embracing process of the history of the capitalist mode of production" and originates with the advent of the concept of the State and the birth of 18th century liberal society. Marcuse was able to define the different violent constructs arising from the origins of totalitarianism, such as the totalitarian-authoritarian State and its genocidal manifestations: fascism, National Socialism and totalitarian communism. The transformation of the liberal state into the totalitarian-authoritarian state occurs in the same social order. It is liberalism that ultimately generates the totalitarian-authoritarian state, which provides the foundation for the capitalist monopolistic State. Marcuse conceived of totalitarianism as a historical process with periods of economic and political instability arising from different forms of oppression that respond to this instability, such as violence, fascism and open terrorism. It is known that society's ruling classes have never hesitated to use violence in

times of political or economic fluctuation. Marcuse asserted that authoritarianism and the totalitarian-authoritarian State arise from a liberal society. This assertion resulted from an analysis of society's historical, social and political characteristics and revealed that both the totalitarian and monopolistic tendencies of liberal culture (economy) have become factors that manipulate political as well as social and cultural activities.

The various ideological constructs are determined by the material base of societies. A dialectical logic is generated between the ideological form and the base material, in which the first exerts a great influence on the second. In fact, according to Marcuse, politics is always at the service of bourgeois interests. "The vertical organization of a political construct that Marcuse correctly called the totalitarian-authoritarian State"² (DÍAZ LABARCA, 2002, p. 14, our translation) arises from free competition and concepts such as sole proprietorship, the accumulation of capital and centralization, such as the monopolistic economy (planned market and consumer control). Free competition, the seat of private enterprise, has not been able to contribute to the productive development of society and the individual because this production is determined by "solvent demand" and not by human needs, *per se*. Marcuse perceived the creation of its own ideological forms of domination in the origin of capitalism. The process of transformation from free enterprise to monopolistic enterprise implies the development of science, technology and totalitarian tendencies that belong to the monopolistic economy of production and the marketplace. This monopolistic economy of production leads to a taste for restraining controls and market manipulation, to competition itself and to the needs created by this same system, producing totalitarian tendencies in society that lead to the denial of public space and the invasion of the private sphere. Alexis de Tocqueville caught a glimpse of this tendency toward a capitalist economic society:

[...] I see an innumerable multitude of equal and similar men, who turn without ceasing on themselves to procure for themselves ruinous and vulgar pleasures with which they fill their soul. Each one withdrew from the others and lives as a stranger to the destiny of all the others. His children and personal friends constitute the entire human species for him. He is with his fellow citizens, but he does not see them; he touches them, and he does not feel them. He doesn't exist except within himself and himself alone. Even if he still has family, it can be said that he has no homeland³ (TOCQUEVILLE *apud* DIAZ LABARCA, 2002, p. 16, our translation).

Despite de Tocqueville's description of the danger to democratic peoples, it was Marcuse who, by defining 20th century American democratic society as a "totalitarian

² "la forma política vertical de organización que Marcuse con toda propiedad llama Estado total-autoritario" (DÍAZ LABARCA, 2002, p. 14).

³ "[...] veo una multitud innumerable de hombres iguales y semejantes, que giran sin cesar sobre sí mismos para procurarse placeres ruines y vulgares con los que llenan su alma. Retirado cada uno aparte, vive como extraño al destino de todos los demás, y sólo sus hijos y sus amigos personales constituyen para él toda la especie humana; se halla junto a sus conciudadanos, pero no los ve; los toca y no los siente; no sólo existe si no en sí mismo y para él solo, y si bien le queda una familia; puede decirse que no tiene patria" (TOCQUEVILLE *apud* DIAZ LABARCA, 2002, p. 16).

democracy,” concluded that contemporary industrial society is totalitarian because of its technological foundations. This is where the totalitarian term is linked not only to a society with terrorist-political coordination but also to “[...] a non-terrorist technical-economic coordination that operates through the manipulation of needs by vested interests, thus preventing the emergence of an effective opposition against the whole” (MARCUSE, 2002, p. 25). Totalitarianism is not only linked to a specific form of government but can also be linked to a specific production and distribution system that coincides perfectly with a homogenizing dynamic that exerts control over economic logic and individual behavior and needs.

By exposing the transformation of a liberal to a totalitarian society, Marcuse revealed the transformation of a commercial and industrial capitalism to a modern monopolistic capitalism that seeks the presence of a strong State capable of mobilizing all authority. The monopolistic tendencies are the factors that determine the unification of a society with totalitarian control of both individual and social relationships. Society ends up responding to specific interests that have survived the historical process of competition. At the end of World War II, Marcuse (*apud* DÍAZ LABARCA, 2002, p. 23, our translation) warned that despite the end of fascism and National Socialism, the trend toward totalitarianism continued: “However, despite the end of the war, the underlying tendencies of totalitarianism intrinsic to the capitalist system since the age of the liberal State, continue to develop and even consolidate as a totalitarian democracy”⁴. Totalitarian tendencies develop alongside technical progress, opulence and pseudo-freedom.

As opposed to a totalitarian-authoritarian terror State, “totalitarian democracy” is the favorite form of government of an opulent society based on neoliberalism and globalization. The increasing productivity of this belated capitalist system is not used to eliminate unnecessary work or for the pursuit of welfare, but for the perpetration and intensification of the struggle for existence:

But what is decisive is that the total integration of individuals into society, and society’s negation of their own possibilities for liberation are not achieved by terror or dictatorship, but rather by democratic prosperity and the Welfare State. These constitute the cocoon of slavery that Max Weber foresaw as the last phase of a developed, industrialized society⁵ (DÍAZ LABARCA, 2002, p. 24, our translation).

Contemporary capitalism is characterized by a concealment of its true purposes behind a veil of freedom and progress. Starting with scientific technical development, material wealth, and increased consumption, the repressive phenomenon then lodges itself in the

⁴ “*Sin embargo, a pesar de la culminación de la guerra, las tendencias subyacentes del totalitarismo inmanente al sistema capitalista, desde la época del Estado liberal, continúan desarrollándose, hasta consolidarse como democracia totalitaria*” (MARCUSE *apud* DÍAZ LABARCA, 2002, p. 23).

⁵ “*Pero lo decisivo es que la integración total de los individuos a la sociedad, y la cancelación por la sociedad de sus propias posibilidades de liberación no se logran por el terror, por la dictadura, sino que son más bien la prosperidad democrática y el Estado de Bienestar los que constituyen el capullo de la esclavitud que Max Weber previó como la última fase de la sociedad industrial desarrollada*” (DÍAZ LABARCA, 2002, p. 24).

consciousness of a subject seeking a complete unification with the repressive logic of the system.

For Marcuse, introjection triumphed; it is the moment when people cannot reject the system of domination without denying themselves. Subverting the established values would be a revolt against prevailing thinking. Here is found a false identification of individual and social needs:

[...] triumph and end of introjection; the stage in which people cannot reject the system of domination without rejecting themselves, their own values and the instinctive needs that repress them. We would have to conclude that liberation would mean subversion against the will and against the prevailing interests of the vast majority of people. In this false identification of social and individual needs, in this deeply rooted “organic” adaptation of people to a terrible society, one that nevertheless works for profit, lie the limits of democratic persuasion and evolution⁶ (DÍAZ LABARCA, 2002, p.16, our translation).

At this time, our culture is experiencing a process of alienation through globalization and neoliberalism. These phenomena are causing a change in the essence of the human, which causes an inherent internalization of the neoliberal spirit in each individual. Globalization is a political and economic strategy of the power-holding groups, and it seeks to reduce all human cultural capital to a culture of marketplaces and consumption. In this manner, the process of globalization becomes a totalitarian ideology that limits any option of cultural development. For Marcuse, American capitalist society was a “closed society” because it normalizes and integrates all human existence into a single logic. Individuals reproduce the repression model and assimilate without open rejection.

In his most well-known work, *The One-Dimensional Man* 1964, Herbert Marcuse described advanced capitalist society as one in which man has lost the faculty of critical reasoning. Consumerism and the liberation of societal customs have transformed man into a being that is increasingly adapted and integrated into the system. Room for opposition and criticism is nonexistent. The one-dimensional society assimilates all genuine opposition and absorbs any alternatives. For Marcuse, capitalism not only determines the occupations, skills and socially required attitudes but also individual needs and aspirations. The establishment of a political discourse eliminates any resistance to the established system. This effect is achieved by the incessant creation of abundant material products that every day reach a greater number of people. This access to different goods and services allows us to internalize habits, attitudes and certain emotional and intellectual reactions that link the consumers with the producers and, in the end, to a totality. These products allow a process of indoctrination and manipulation to occur. A false conscience

⁶ “[...] triunfo y final de la introyección; la etapa en la que la gente no puede rechazar el sistema de dominación sin rechazarse a sí misma, a sus propios valores y necesidades instintivas que los reprimen. Tendríamos que concluir que la liberación significaría subversión contra la voluntad y contra los intereses prevaletentes de la gran mayoría de la gente. En esta falsa identificación de las necesidades sociales e individuales, en esta profundamente enraizada adaptación “orgánica” de la gente a una sociedad terrible, pero que funciona con provecho, yacen los límites de la persuasión y la evolución democráticas” (DÍAZ LABARCA, 2002, p. 16).

is created that has the peculiarity of being immune to its own falsehood. As these products become more accessible to the broader society, they cease to be a simple idea and become a way of life that reflects an indoctrination system that prevents an individual from imagining a qualitative life change from the pre-established one.

The ideas, aspirations or objectives that somehow transcend the established universe are not possible. These should conform instead to the pre-established system. In the logic of the one-dimensional man, there is a reduced gap between the given and the possible, between needs met and needs to be met. This is the point at which there is a leveling of classes that allows needs and satisfactions to be shared by the underlying population, thus strengthening the pre-established system. The pretense that the lower classes can access identical consumer goods as their counterparts reveals the degree of homogenization in Western capitalist culture that allows it to provide access to all. An excess of products is what creates market control and irrational consumption. The cult of the material is a primordial necessity before any type of spiritual or cultural need. This phenomenon is one of the most disturbing stages of Western culture: the rational nature of its irrationality. The essence of Western culture is based on contradiction: it turns superfluity into need and destruction into construction. The concept of individual alienation enters into crisis. There is no subject-object relation, only an object-object relation in which the human being is recognized in the products he acquires. The predominant forms of control of this society are technological. For today's individual, technological control has become the very reason for his being. Any type of contradiction is considered irrational, and opposition is non-existent. The individual suffers a subjugation that prevents him from being aware of his alienation. Advanced Western industrial culture is more ideological than cultures that preceded it because its essence is represented in the production process itself. What distinguishes contemporary society from its predecessors is the elimination of all contradiction. This culture suppresses and isolates any element that threatens its ideological existence.

For Marcuse, totalitarianism was linked to a political-terrorist and economic-technical uniformity that consolidates an individual's needs in the name of a common interest. The current political system has been established in a system of isolated discourses that with the passage of time are being incorporated into the dominant logic of the system: one-dimensionality. Marcuse's response to this situation is the presence of an individual capable of projecting his existence beyond the productive plane: the individual must be free. Consequently, the individual becomes a different being who breaks with the established system but who psychologically remains the same. This free subject is linked to a developed aesthetic sensuality. For Marcuse, there was a new development of an anthropology based on the awakening of a "biology" of the instincts. In a situation of material and symbolic alienation, the individual is able to initiate a new history in which "human beings are more aware of their ontological deployment"⁷ (DÍAZ LABARCA, 2002, p. 35, our translation).

⁷ "*seres humanos sean más conscientes de su despliegue ontológico*" (DÍAZ LABARCA, 2002, p. 35).

Huxley: The subjectivity of the individual as determined by scientific-economic parameters

Brave New World by Aldous Huxley (1989) develops the utopian requirements of a society whose capitalist system drives a uniformity that originates in the financial markets. This has been an unpostponable assumption that leads society to fit into a rigid economic model in which an individual's subjectivity is determined by scientific and economic parameters:

One egg, one embryo, one adult-normality. But a bokanovskified egg will bud, will proliferate, will divide. From eight to ninety-six buds, and every bud will grow into a perfectly formed embryo, and every embryo into a full-sized adult. Making ninety-six grow where only one grew before. Progress [...] (HUXLEY, 1989, p. 17).

In his work, Huxley's starting point was the appearance of automobile magnate Henry Ford. Huxley raised the question of science's role in modern societies: should man be the instrument of science or vice versa? The answer lies in the fact that science ceased to be an instrument of man and became the sole truth that has transformed humans into beings that are captive of their own development (self-alienation). The limitations of scientific knowledge that can only reveal an infinitesimal part of nature and its structure remain unknown. Whenever the disappearance of metaphysics is declared, science is revitalized because of its aspiration to the absolute. Huxley's *Brave New World* describes a life organized under technical parameters that ignore human ideals. However, the essence of the individual must be to aspire to a spiritual life: "The history of man reveals in his creations, the aspiration to a spiritual existence; only by the multiple and repeated expansion of the spirit does humanity elevate itself; there is no other way of authentic and indisputable progress"⁸ (FERIS OLMOS, 2002, p. 12, our translation).

Marcuse, conversely, postulated that new manners of self-realization are required that enable human beings to participate in their own historical process. These terms must be described negatively because they respond to the denial of the predominant modes:

Thus, economic freedom would mean the liberation of the economy: of being controlled by economic forces and relationships, of being at the mercy of the daily struggle for existence, of earning a living. Political freedom would mean the liberation of individuals from a policy over which they have no effective control. In the same way, intellectual freedom would mean the restoration of individual thought, which is currently absorbed by communication and mass indoctrination, the abolition of "public opinion" (MARCUSE, 2002, p. 24).

⁸ "La historia del hombre muestra, en sus creaciones, la promoción de la existencia a la vida espiritual; sólo por la múltiple y reiterada expansión del espíritu logra su elevación la humanidad; no hay otra vía de auténtico e indiscutible progreso" (FERIS OLMOS, 2002, p. 12).

Although science appears to be revolutionary and conquering, it must submit to the spiritual activity that provides meaning to human activity. Otherwise, man will continue living in a process of degradation. In *Brave New World*, Huxley reveals the philosophy that supports the entire text: an industrial epistemology linked to both systematized (automated) processes and specialized labor. Huxley's creative work provides an exhaustive description that immerses the reader in a world without concerns or questions and that builds a solid foundation for the development of industrialization that eliminates the human element. Facing these modern demands is: "[...] how the most sensitive consciences protest against the classifying men according to their productive functions and their volume of production"⁹ (FERIS OLMOS, 2002, p. 13, our translation).

Brave New World demonstrates how the intelligence and physical strength of each individual must adapt to society's needs. The various contemporary forms of change that come to mind in modern times, such as Marxism, eventually lead to "[...] the implementation of new and more rigid classes, of individuals conditioned *ab ovo*, without any possible variation, according to the needs of industry. And this must happen, fatally, when only the production and the producer and not the man are taken care of"¹⁰ (FERIS OLMOS, 2002, p.15, our translation).

According to Marcuse, the promoters of politics and the mass media have been systematically provoking one-dimensional thinking. Within this logic, reasoning constantly produces hypotheses that validate themselves and that, in turn, are repeated incessantly and monopolistically, becoming mandates:

For example, "free" are the institutions that operate (or are operated on) in the countries of the free world. Other transcendental modes of freedom are by definition anarchism, communism or propaganda. "Socialist" are all the intrusions in private companies that they don't carry out themselves (or by government contracts), such as universal and comprehensive health insurance, or the protection of natural resources against overly damaging commercialization, or the establishment of public services that could harm private profits. This totalitarian logic of real acts has its eastern component. There, freedom is the way of life instituted by a communist regime, and all other transcendent modes of freedom are either capitalist, or revisionist, or leftist sectarianism. In both fields the non-operational ideas are non-behavioral and subversive (MARCUSE, 2002, p. 36-37).

VELASCO GUERRERO, L. A. A linguagem hegemônica da modernidade. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.109-122, jul./dez. 2018.

⁹ "[...] cómo las conciencias más sensibles protestan contra la clasificación de los hombres según sus funciones productoras y según el volumen de producción de cada cual" (FERIS OLMOS, 2002, p. 13).

¹⁰ "[...] en la implantación de nuevas y más rígidas clases, de individuos acondicionados *ab ovo*, sin posible variación, según las necesidades industriales. Y ello debe ocurrir, fatalmente, cuando sólo se atiende a la producción y al productor, no al hombre". (FERIS OLMOS, 2002, p. 15).

- **RESUMO:** *A crise ideológica que encerrou o século XX sugere que a sociedade “pós-industrial” perdeu todas as referências modernas que a colocam em movimento, porque o fato dialético da realidade tornou-se um compromisso literal com a noção de “razão”. Essa razão está enraizada no moderno sistema capitalista democrático totalitário de sobrevivência pós-industrial e consumismo, no qual os opostos acabam expressando a natureza insensível e reversível da modernidade.*
- **PALAVRAS CHAVE:** *Razão. Modernidade. Homem unidimensional. Marcuse. Alienação.*

References

DÍAZ LABARCA, J. Herbert Marcuse: la ascensión del totalitarismo en las sociedades postindustriales. **Utopía y Praxis Latinoamericana**, Maracaibo, v. 7, n. 18, p. 9-34, 2002.

FERIS OLMOS, M. **Brave New World: ¿Salvajes o autómatas?** 2002. p.10-20. Available in: http://www.webpondo.org/files/oct_dic/Brave_New_World_2002_Miguel_Olmos.pdf. Access in: 6 Aug. 2013.

FUKUYAMA, F. **The end of History and the last Man**. New York: MacMillan, 1992.

HUXLEY, A. **Brave New World revisited**. New York: Harper & Row, 1989.

KAFKA, F. **La metamorfosis y otros relatos**. Bogotá: Cátedra, 1985.

MARCUSE, H. **One-dimensional-man**. 2nd ed. New York: Routledge, 2002.

ORWELL, G. **1984**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1983.

ORWELL, G. **Animal farm: a fairy story**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2009.

MORAL DESCRIPTION OF THE AMERINDIAN IN THE SPANISH GOLDEN AGE THEATRE: SUBVERSIVE OR PROPAGANDA SPEECH

Maria-Teresa CÁCERES-LORENZO*

- **ABSTRACTS:** This study examines the moral description of American Indians in plays of non-American theme as an indicator of cultural ideas about the conquest of America in the 17th century and the first years of 18th the theater is an important element in the process of communication between playwrights and its public that can transmit a propaganda or dissident discourse through the moral description. The bibliography insists that the natives are savages, cannibals, idol worshipers, and fools; this becomes propaganda that justifies the conquest of America. We also know that the authors have pointed out as part of a dissenting discourse that the natives are capable of being worthy opponents of the Spaniards for their nobility. Our objective is to provide data through the analysis of more than eight hundred works from the database of the *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO) on the number of times the Indian is mentioned and the tendency followed by different authors.
- **KEYWORDS:** Spanish Golden Age theatre. American Indians in plays of non-American theme. *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO).

The conquest and colonization of America and the encounter with the Amerindian meant an ideological controversy for the Spanish knowledge frameworks: is there any justification other than greed for gold in the colonization of the Colonization in the Americas? Who is the Indian? What moral characteristics define it with respect to the Spaniards? Is the native a savage barbarian or a subject who needs the protection of the Spaniards? The answers to these questions are related to the defence of the legitimacy of the conquest or the establishment of a dissident or subversive speech against the decisions of the king of Spain and other public authorities.

In the Spanish Empire of the Golden Age, the theatre reflects the aforementioned controversy and initiated a process of communication between the public and the authors with the aim of establishing a national awareness of the Spanish state based on propaganda and exaltation. As Boisen (2013) explains, the moral obligation of the Europeans towards the uncivilized was a constant argument during the centuries that we examined. This propaganda was not only produced by those in charge of the state, but also by the elites with economic interests. As interested parties, some families commissioned theatre

* ULPGC - Universidade de Las Palmas de Gran Canaria. IATEX (Instituto Universitario de Análise Aplicações Textuais) - Las Palmas de Gran Canaria - España - mteresa.caceres@ulpgc.es.

Artigo recebido em 16/11/2018 e aprovado em 10/05/2019.

pieces in order to disseminate through this medium the virtues of conquistadores such as Hurtado de Mendoza or those of the Pizarro family. In this communicative context, the indigenous is described as a literary character, as the personification of the cult of idols or as a devilish being who appears on the scene half naked, dressed in feathers, armed with bow and arrow, sometimes also accompanied by an exotic animal like a Caiman.

The indigenous Amerindians appears very little in the Spanish Golden Age theatre. Lacking the voracity for gold that identifies Spaniards as defended by González Barrera (2016), their presence on stage was not necessary for the dramatists to create a political discourse or present a social critique. In fact, for social criticism, playwrights use the figure of “Indian” as a person who returns from the Indies enriched with gold or silver, which the public considers to be outside traditional values. The theatrical stereotype of the Amerindian natives has two faces: if they are pagans they are wild, cannibalistic, depraved and cruel; and if they are Christians they are naive, passive and like children who always need the tutelage of Europeans to prevent them from falling back into paganism and barbarism. At the same time, Kirschner (1998) maintains that for the majority of the public, America constitutes a mythical, amorphous and distant reality, while Moreira (2000) and Ryjick (2011) argue that Spanish theatre in these centuries is an act of communication that instructs all social strata about a national consciousness.

The research problem addressed in this article concerns the moral description (mainly, psychological and moral traits, and vices and virtues) of American Indians in plays from the Spanish Golden Age, whose subject matter does not touch upon the Americas. Within this context where these figures are not literary characters, references are made in the dialogue to their values and anti-values, establishing their axiological system. The Indies did not interest the dramatists, although many authors had a clear relationship of some kind with it. As an example, it is known that Tirso de Molina lived as a monk in what is now the Dominican Republic; Lope de Vega aspired to reach the coveted position of Major Chronicler of the Indies, and Ruiz de Alarcón was born in Mexico. To explain this, Elliot (1970) has shown that there was a delay between the discovery of America and Europe’s coming to understand the Americas, concluding that this lengthy process of assimilation was not completed until the middle of the 16th Century. Morínigo (1949); Dellepiane (1968), Dille (1998) and Ruiz Ramón (1993) among others, show the lack of interest that audiences had in America and their preference for learning about what was taking place within Europe. Despite these observations, the moral descriptions are part of the history of peninsular Spanish ideas about Amerindian natives. If their humanity was never really in question, the nature of their conduct was. The theatre transmits cultural contents that constitute propaganda or dissident discourse through moral descriptions in the plays’ dialogue. If they are regarded as savages, cannibals, idol worshipers, and fools, the conquest of America is justified in a propagandistic way. The dissident discourse asks whether the king had the right to wage wars against the American Indians, especially if these indigenous Amerindians could live without the presence of the Spaniards.

The research questions that we address are as follows: does an empirical analysis carried out on the works in TESO reveal any particular preference for any value or anti-value in dramas on non-American themes?; do these allusions come close to constituting

subversive discourse against the conquering actions of the Spaniards?, and, lastly, can the influence of Las Casas be detected in the descriptions of American Indians, or are they rather projections from mainland Spain with differing degrees of aesthetic value? As a result of this inquiry, we think that empirical examination of TESO helps to overcome possible biases when evaluating performances as subversive discourse, or not, aimed against the power of the Spanish empire, by means of an examination of the axiological system of Indian characters. In order to address the research questions outlined, an empirical exploration of the database containing TESO complete texts has been devised. The list of playwrights, in alphabetical order, is as follows (with the number of plays registered in TESO given in brackets): Calderón de la Barca (184 plays); Guillén de Castro (24); Miguel de Cervantes Saavedra (16); Juan de la Cueva (14); Juan Bautista Diamante (24); Juan de Matos Fragoso (12); Agustín de Moreto (36); Juan Pérez de Montalbán (24); Luis Quiñones de Benavente (47); Francisco de Rojas Zorrilla (24); Lope de Rueda (15); Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (20); Antonio de Solís (9); Tirso de Molina (68); Lope de Vega (314) and Antonio de Zamora (17).

The few Baroque pieces which portray American Indian characters to a Spanish audience do so through specific axiological and aesthetic codes, which the audience recognise within the world of fiction. This is the starting point for our research using the *Teatro Español del Siglo de Oro* (TESO) database, which contains full texts. Utilization of this digital repository leads to answers to interrogations that have only received partial responses, thanks to the new, more global perspective offered by the opportunity to consult more than eight hundred pieces in order to respond to the question of how indigenous Amerindians are described when mentioned in [the hundreds of?] plays whose subject matter does not touch upon the New World. This database, which allows full texts to be consulted, includes works considered fundamental regarding Golden Age theatre. These pieces are largely first editions, with a few exceptions where this is impossible due to the poor condition of preserved documents. This corpus has restricted access and can be found using the following link: <http://teso.chadwyck.com/> (TESO, 1997).

This study aims to complement those already carried out on the twelve or so theatrical pieces within which American Indians feature as characters. Morínigo (1949); Dellepiane (1968), Dille (1968), Dixon (1993), Ruiz Ramón (1993), Castillo (2009) and Kluge (2017) analyse the *mise-en-scène* from the distinct perspectives of the various authors of works on American themes: Lope de Vega; Ávila, Turia; González de Bustos; Andrés de Claramonte; Tirso de Molina; Enríquez Gómez or Fernando de Zárata and Castronovo; and Calderón de la Barca who introduce the figure of the Native in honour dramas, plays based on the lives of saints (*comedia de santos*), mythology and the exaltation of a hero. Although a degree of apparently dissident content is present, it can always be justified given the importance of the process of evangelization. Most specialised literature has claimed that there is a common description across different pieces, given that Baroque theatre adopted, albeit partially, the legal-theological-philosophical discourse [1550] of Vitoria and Las Casas and the controversy with Sepúlveda over the just war against the indigenous Amerindians, although each dramatist introduced aboriginal figures and the theme of their play in a different way.

Adorno (2007) and Carman (2016) conclude that *Las Casas* insists on several questions that could be considered subversive: the wars with the Indian territories were unjust; the king could not justify wars; the sharing out of booty or the wealth that ended up in Spain was unlawful, as they were all stolen goods; restitution is needed to ensure salvation; the Indians had the right to fight the Spaniards. The imperial project is finally successful in the theatre when Spain accepts its providential destiny, as explained by Jauregui (2008), Quiroz Taub (2012) and Orique (2016). Given the adoption of these tenets, the question arises as to whether or not certain works constitute subversive discourse against the actions of Spaniards. Researchers have also found that authors use indigenous characters to analyse the problems present within Spanish society, or to recount the bloody conquest of Peru or Chile from the point of view of the conqueror. Carreño-Rodríguez (2009) considers that biblical allegories constituted a textual resource, enabling Tirso de Molina to present contemporary concerns, such as exacerbated religious piety, ethnic cleansing, the fervour of the pure Spaniard, and the primacy of Castile.

Cañadas (2002), Castillo (2009) and Wise (2015) show that it is in Lope de Vega's *Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1598-1603) that the American Indian first appears with dual features, being both savage and honourable. This last description also appears in some intellectuals such as the Jesuit Jose de Acosta, as Imbruglia (2014) explains. Concurrently, Carey-Webb (1992), Dille (1998) and Kirschner (1998) have attempted to present a Lope who was subversive in the face of the homogenous rhetoric of the Spanish monarch, as is [clearly?] the case of *La Conquista de México*, a piece written by a converted Jew under the pseudonym Fernando de Zárate y Castronovo in 1668. These two pieces respectfully criticize the greed of those who accompanied Columbus and Cortés, who themselves remain free from greed. Theatre presents them in a way which is linked to the providential idea that, having been chosen, they are conscious of the importance of the conquest of America as the only way for the indigenous to cease being uncivilised idol worshipers. The work of Dille (1998) and Castillo (2009) adds to this the idea that *La Conquista de México* is a more dissident text than *Nuevo Mundo*, perhaps as a result of its creator's being persecuted by the Inquisition. This does not influence the description, found in both pieces, of Amerindian as naïve, ugly (as a result of being savage), cowardly, cruel and pagan.

Study of Antonucci (1995) and Mata Induráin (2015) on *La belígera Española*, published in 1616, emphasizes the lack of information offered by Ricardo de Turia (the pseudonym of Pedro Rejaule y Toledo) in the context of the bloody war taking place in Chile. This is despite the fact that this piece invokes a historical event, within which a female soldier, Mencía de los Nidos succeeding in compelling her contemporaries to fight against the Araucanian Indians. The first mention of this heroine appears in canto VII of *La Araucana* by Ercilla, although the speech appealing to the lady in the epic poem does not produce the same result as in the play. *La belígera española* is used to introduce indigenous characters [from Ercilla's epic?] Lautaro, Guacolda and Rengo, immersed in a clichéd love triangle, without a specific role and detached from the American theme. The historical figure of Juan Juárez de Gallinato, appearing in Claramonte's *El Nuevo Rey*

Gallinato y la ventura por desgracia (1599-1601), provides another perspective through which the situation within the Iberian Peninsula is put forward. This piece shows the wedding of a Spanish man and an Indian princess, while also presenting a monarchy, in the form of the main player Gallinato, as the ideal situation for the New World. Rodríguez López-Vázquez (2001) claims that Claramonte puts forward the idea of the true American myth as that of a land where everyone is equal and which renounces anything that gets in the way of individual progress and the recognition of effort. According to Mcgrath (2001), indigenous Amerindians are described using adjectives that had already been applied to the Moors, referring to them as idol worshipers, savages, and ridiculing their language. All this took place within the context of denouncing the socio-political situation found in mainland Spain, putting forward the need to re-establish the values of the true nobility in the face of the newly-rich *Indianos*.

Lope de Vega's *Brasil Restituido* [1625], according to Sánchez-Jiménez (2008), shows two ideological systems that enter into friction: purity of the blood legitimates and the representation of a new merchant as a good servant of the King. In this case, the theme of the West Indies is used to stage a social problem in peninsular Spain. The baptized native is no longer seen as an opponent, but appears alongside the Spaniards in opposition to the heretics, Dutch Protestants and Portuguese Jews.

This does not mean that there is any change in the trend of showing indigenous Amerindians as rivals. In fact, as a result of the wars fought against the indigenous Chileans, in *Arauco domado* [1625] Lope presents the Araucanians as defenders of their freedom: “¿Por qué vienen a Chile los cristianos,/pues que no vamos los de Chile a España?”. These characters are shown to be brave warriors with elements of cruelty: *la más indómita nación que ha producido la tierra*. They are compared to lions and tigers for their being wild and having links to cannibalism. This excess of pride and arrogance is seen in the dialogue between two Natives, Gualéua and Millaura:

Ay Millaura mia
 quando Tucapel porfia
 no es tan inuencible el mar.
 Bien sè que Rengo es vn Tigre
 mas mi esposo es vn Leon,
 y temo en esta ocasion,
 que por su furia peligre (TESO, 1997).

The ferocity or cruelty attributed to them transform them into worthy subjects of the king. Despite being an anti-value, these attributes can also be seen as positive qualities, worthy of admiration. Something similar can also be seen with the use of the term cannibal in plays. This, Lauer (2005) expounds, can be used to refer to a diet or to a tradition, to a threat or an act of hatred and to a (physical or metaphysical) transformative act. This diversity of epithets transferred to other values and anti-values proved very useful in order to explain to the Spanish audiences the different meanings that can be taken on by the axiological system used to represent the local people. As the decades went by following the discovery of the New World, the recreation of values and anti-values of

the indigenous Indian appear solely in the realm of aesthetics, in line with the theme of the national drama. This is the case with the women who appear in the staging of the conquest of Peru. According to Cowling (2015), their presence makes it possible to personify the Amerindian in three different guises: “Other as Other,” the “Other as Same,” and the “Double Other”. In the first portrayal, native women are portrayed as different from their Spanish counterparts and are described together with symbols that are accepted by the audience, such as their wealth, and the different types of food, fauna and geography associated with them.

Thus, any question relating to Spanish society can become part of the plot in an aboriginal setting. When the “Other as Same” approach is adopted, native women are portrayed as equals and the dramatist is thus free to explore subjects such as honour. And, lastly, in the case of the “Double Other”, characters are created in accordance with the understanding of the Spanish audience, ensuring widespread acceptance for the playwright. Stickney (2008) adds that the female characters in Tirso de Molina’s work establish a similarity between America and its women. The latter do not get married, just as the New World escapes capture and control, because is a different reality, as opposed to Spain. Kirschner (1998), Lauer (2005), Castillo (2009) and Kluge (2017) that the different ways in which the natives are described reveal a duality characteristic of the Spanish Golden Age theatre.

Moral descriptions are of vital importance for social propaganda, because they either confirm or belie the evangelizing, civilizing mission of Spain. Criticism of actions of Spaniards in America were quick to appear in plays, as Jauregui explains in his analysis of *Cortes de la Muerte* [1557], depicting conquerors driven by greed as, perverse tyrants, demons and thieving wolves, among others. At the same time, the action and dialogue confirm the moral, cultural and intellectual inferiority of the indigenous people. Amid these negative portrayals of colonized and colonizers, a direct narrative against the king of Spain is always avoided.

The reinforcement of the collective self in Spain includes the moral description of the Indian as a saint. This role fell to Caupolican, whose figure unifies the virtue and nobility of the saints and the barbarism of a savage. Mata Indurain reminds us that in the theater his nobility it is compared to that of Jesus Christ, because he dies as a martyr (ROMANOS, 1993). Also, *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, de nueve ingenios* and in *El gobernador prudente* by Gaspar de Ávila, Caupolican offers the other indigenous soldiers some of their own blood to drink, to give them enough courage to fight. Once again, the communicative process of cultural content indicates that the public wishes to hear the exaltation of the Catholic faith of the Spanish empire. His presence can be seen as a fictional character in *Algunas hazañas de las muchas de García Hurtado de Mendoza* [1622]; *El gobernador prudente* [1624-1625] by Gaspar de Ávila; *Arauco domado* [1625] by Lope de Vega; and *Los españoles en Chile* [1655] by González de Bustos (SIMERKA, 2004). Similarly, in *La Aurora in Copacabana* [1664-1665] in which the Indians appear as literary characters, Calderon seeks to convey Catholic values and moralizing in the theatre, in which the native personified the missionary’s thought.

To summarise, we can say that plays, like the official documents, accept the ideas of Las Casas as far as evangelical subjects are concerned, provided that the centralist, autocratic policies of the Habsburg dynasty in Spain are not rejected. As Ruiz Ramón (1993) and Martinengo (2001) conclude, the Dominican friar's arguments (such as that of natural goodness) appear in the epic poem *La Araucana* [1569-1590], although the fighting, war-faring nature appropriate for the idea of a deserving adversary for the Spaniards is also underscored. Jauregui (2008) indicates that the "Other and its courages other is exalted in order to glorify the victory of the empire. As Las Casas does in the Caribbean, Ercilla turns resistance by the indigenous Indians into part of God's work which, thus, corrects the excesses and sins of the conquerors. Martínez (2017) concludes how over several decades Ercilla tried to model a discourse that would be accepted by publishers. Perhaps for this reason it is a model text used by playwrights to impose the re-establishment in the theatre the idea of the tropology of the savage as hugely cruel with the morals of a monster. The Indigenous are no long just victims of the Spaniards, as Las Casas posited, and so potentially subversive discourse was abandoned, particularly after the fighting that the Spaniards were still engaged in against the South American Aboriginal in Peru and Chile.

In the light of the above, we have found that the critical / scholarly literature has not entirely resolved the extent to which Golden Age plays included dissident discourse vis-à-vis centralist policies imposed by the Spanish monarch. At the same time, the value system attributed to the characters of the Indians became an aesthetic argument. An example of this can be seen in the fact that idol worship is an anti-value but, when a love intrigue is defined, it becomes a positive attribute. Fierceness or foolishness are portrayed as anti-values while, at the same time, justifying the conquest. In this study, we believe that the description of the Natives in these dramas appears with an axiological system that leads us to differing meanings; it will therefore be the data compiled from the largest number of plays that shed light on this interrogation.

Accessible texts of some of these plays are very difficult to find, while in some cases the way they have been edited has caused controversy amongst experts in the field. Carrying out inquiries on a corpus with an acknowledged level of quality across editions may be a way of avoiding the subjective nature of some investigations. Also, TESO makes it possible to show a new interpretative model of applied investigation with a number of limitations, such as that of the number of works per author, in which data is sourced from a larger number of texts in order to determine empirically the research question at hand (ALLEN, 2001). For this reason, before carrying out our research, we believe that TESO will enable us to carry out a study that will be reliable, valid and replicable, but not definitive (BIBER, 1993). TESO has enabled us to carry out a number of searches in plays on different, non-American themes: firstly, searching for the key words "indio" and "india", and subsequently, working on whole texts. In this search, mentions to East Indians or the Indies have been omitted. The results obtained in response to the previous interrogations put forward are shown in Table 1.

Table 1 – Results of allusions to American Indians in plays

TESO plays	idolater	greedy	barbarian	cannibal	fierce	ugly	foolish	rich
<i>La quinta de Florencia</i> (1609) (L)	x					x		
<i>Los Bernabides</i> (1609) (L)	x							
<i>La boda entre dos maridos</i> (1614) (L)							x	
<i>La obediencia laureada</i> (1615) (L)					x			
<i>El Animal de Hungría</i> (1617) (L)			x			x		
<i>D. Lope de Cardona</i> (1618) (L)			x		x			
<i>El amante agradecido</i> (1618) (L)								x
<i>Obras son amores</i> (1618) (L)								x
<i>El marqués de Mantua</i> (1619) (L)				x				
<i>Ello dirá</i> (1619) (L)	x							
<i>La firmeza en la desdicha</i> (1619) (L)					x			
<i>Las flores de D. Juan</i> (1619) (L)	x							
<i>La viuda valenciana</i> (1620) (L)			x		x			
<i>Los españoles en Flandes</i> (1620) (L)	x							
<i>Pedro Carbonero</i> (1620) (L)	x					x		
<i>El primer rey de Castilla</i> (1622) (L)	x							
<i>El príncipe perfecto</i> (1623) (L)	x							
<i>La pastoral de Jacinto</i> (1623) (L)						x	x	
<i>El pretender con pobreza</i> (1623) (G)	x							
<i>Lo cierto por lo dudoso</i> (1625) (L)								
<i>La villana de Vallecas</i> (1631) (T)							x	
<i>Quien calla otorga</i> (1631) (T)	x							
<i>La manganilla de Melilla</i> (1634) (R)		x						
<i>Los templarios</i> (1635) (P)						x		
<i>Celos con celos se curan</i> (1635) (T)	x							
<i>La bella aurora</i> (1635) (L)								x
<i>El mejor alcalde, el rey</i> (1635) (L)			x					
<i>La santa Juana</i> (1636) (T)	x						x	
<i>Marta la piadosa</i> (1636) (T)	x							
<i>Porfiar hasta morir</i> (1638) (L)	x							
<i>El robo de Dina</i> (1638) (L)								x
<i>El profeta falso Maboma</i> (1640) (Z)	x							
<i>Los peligros de la ausencia</i> (1641) (L)	x							
<i>S. Nicolás de Tolentino</i> (1641) (L)							x	
<i>El talego</i> (1645) (Q)		x						
<i>Sin honra no hay amistad</i> (1645) (Z)	x							
<i>Con amor no hay amistad</i> (1658) (M)						x		
<i>La esclava de su galán</i> (1647) (L)	x							
<i>Lo que ha de ser</i> (1647) (L)								x
<i>Mañana de abril y mayo</i> (1664) (C)							x	
<i>La niña de Gómez Arias</i> (1674) (C)	x							
<i>El alcalde de Zalamea</i> (1683) (C)								x
<i>La desdicha de la voz</i> (1683) (C)	x							
<i>Mañana será otro día</i> (1683) (C)	x							
<i>A Dios por razón de estado</i> (1717) (C)			x				x	
<i>Amar y ser amado</i> (1717) (C)							x	
<i>El cubo de Almudena</i> (1717) (C)								x

(C): Pedro Calderón de la Barca; (G): Castro de Guillén; (L): Lope de Vega; (M) Juan de Matos Fragoso; (Q): Luis Quiñones de Benavente; (R): Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza; (T): Tirso de Molina; (Z): Francisco de Rojas Zorrilla.

Source: Own elaboration.

We identified forty-five works on non-American subjects in which a direct reference to the Indian appears (all cited according to the TESO version). If we consider that our database includes 879 works and we subtract from that figure the 4 specifically American works, we can say that the direct references to the Indian in order to describe it are found in less than 6% of all works included in TESO. This corroborates the work of other researchers, since the presence of the West Indies is not significant. The author with the highest number of allusions is Lope de Vega; however, this conclusion is limited by the large number of plays by this author. It is also evident that the descriptions about the Indian are very negative, so that the argument that justifies the conquest of the New World is continually reinforced.

The Indian appears as the owner of vast wealth on several occasions, but priority is given to honour over riches: *que más estimo mi honor, / que todo el Indio tesoro: sin honra pierde el valor* in *El amante agradecido* [1618], and similar mentions are made in *Obras son amores* [1618], *La bella aurora* [1635] and *El robo de Dina* [1638]. Similarly, Calderón in *Alcalde de Zalamea*, says America's gold no *vale tanto* (is worth less) than the recognition of others, and then fame, following Aylward [1987]. Another mention of the wealth of the Indies can be found in *El talego* [1645] by Quiñones de Benavente, where we see: *Al ganarlo estudiè en Indio, y al gastarlo en Español* (TESO). However, perhaps the most novel example comes from Ruiz de Alarcón, who, as Sandoval Sánchez (1995) explains, when writing about the Moors, has Azen give the following description of the New World, contrasting with the Spaniards' greed:

Quantas riquezas estima
el Indio auaro, tendrás,
si tu lengua no me engaña
en nueva tan venturosa.
La manganilla de Melilla [1634].

Table 1 shows just how often the idol-worshipping of the Indian appears in dialogues between courting couples, which confirms Kallendorf's (2004) premise:

Y si como fuera vn Indio
dexè engañar mi razón/
de afeyte, gala, y criados
vencido de propio amor.
San Nicolás de Tolentino [Lope de Vega, 1641].

si sabes lo que passa quiereme a mí que en Indio me trásformas,
pues Idolo te formas de marfil,
La esclava de su galán [Lope de Vega, 1647].

Likewise, the attributes of idiocy or simple-mindedness are mentioned frequently, with the aim of making him look stupid:

Líbreme el cielo de estado,
donde como el Indio necio,
he de dar el oro a precio
de corcho, y papel pintado,
La santa Juana [Tirso de Molina, 1636].

Love-sickness complaints appear to give rise to the following claims:

Con tal celo obedeciera
vna obligacion tan clara,
que como el indio adorara
su Sol, aunque sombra fuera.
El pretender con pobreza [Guillén de Castro, 1625].

Si à la Marquesa no adoro,
mas que al Sol el opuesto indio.
más que el iman à su estrella,
mas que la flor al rocío.
Celos con celos se curan [Tirso de Molina, 1635].

Or to clamour in the face of injustice:

De mis agrauios diras,
aguarda villano fiero,
Indio barbaro, animal
sangriento, carille, Scita
môstro del mûdo.
D. Lope de Cardona [Lope de Vega, 1618].

American Indians are also depicted as *bozal*, in the sense of “simple-minded, stupid, an idiot), who are moreover neither educated nor civilised (i.e. uncouth);

Viendo,
que aquèl que de brutas pieles,
por significar su afecto,
en lo barbaro del traje,
Indio bozàl, y grosero
se muestra, es el Atheismo.
A Dios por razón de estado [Caderón de la Barca, 1717].

Indio bozàl, que no cree
vn solo poder immenso,
causa de todas las causas,
ni que ay mas alma en el cuerpo,
que nacer, y que morir.
Amar y ser amado [Caderón de la Barca, 1717].

The importance attributed to the Indian by Ercilla when ennobling him and his value as a warrior in order to glorify the victory of the king of Spain appears partially in the plays analysed in TESO. The Native as a cannibal is also referred to once:

Si aqui puede quedar su autor bien quisto,
en que difieren el que nombre toma
de la ley, Euangelio, y Fè de Christo,
al que sigue los passos de Mahoma,
en que Egipto, en que Scitia el mundo ha visto,
a donde el Indio carne humana coma,
que vn hòbre, sea el que fuere, hombre atreuido,
por gozar la muger mate al marido?

El marqués de Mantua [Lope de Vega, 1619].

Cannibalism is an accepted stereotype, perhaps because it is considered to be part of the ferocity of the fighter, as Lauer (2005) put forward. This moral description can also be seen in Lope in his plays written between 1615 and 1620: *fiero rigor que en tus entrañas moralno tienes más piedad q vn Indio vn Moro* (*La obediencia laureada* de Lope de Vega, 1615). Other references allude, once again, to courting contexts:

Eres tu el hijo cruel,
que, por dar vida a este viejo,
has mandado degollar
a tus hijos, y a mis nietos?
Eres tu aquel, que ochenta años
que estan de morir vn dedo,
truecas por doze, y por treze,
o eres algun indio fiero?
¿Eres algun Bracamano?
eres algun monstruo horrendo?

La firmeza en la desdicha [de Vega, 1619].

He hecho cosas por verla,
que no pienses, que soy corto,
que huuieran enternecido
vn indio, vn barbaro, vn monstruo
Ya fingiendome morir,
con suspiros, y solloços,
ya jurando de no vella,
con juramentos, y votos.
Pero ni por mis ternezas,
ni por mis rabias, y enojos,
se ha dexado ver, y assi,
[850] estoy encantado y loco.

La viuda valenciana [Lope de Vega, 1620].

Or to describe the quality of a woman's character, once again in a dialogue in a comedy set in Seville at the time of the *Reconquista*:

Que fiera
India, que barbara Turca
no le respondiera al Rey,
¿Casada estoy?

Lo cierto por lo dudoso [Lope de Vega, 1625].

This testimonial has already appeared in relation to Amerindian characters, as we can see with Calderón de la Barca in *La aurora en Copacabana*, where the comic figure Tucapel, fearing the recently-arrived Spaniards, suggests that Glauca stand in front of them all, as *si te coge la primera / a ti, de ti quedará / tan abito, que no tenga / hambre para los demás*. También Tirso escribe en *Amazonas en las indias* el siguiente fragmento: “a los hombres nos comemos, [...] carne humana es el manjar/que alimenta nuestra vida” (TESO, 1997).

The first (positive) value attributed to the American Indian in TESO appears in the 18th century, in a holy sacramental piece calling for piety “El cubo de la Almudena” [1717], where generosity appears as a synonym of nobility:

O tũ, valiente Africano!
O tũ, generoso Indio!
En quien de ambas Religiones
hè imbocado los auxilios,
porque de tu Idolatria,
y tus armas necessito
para la gloriosa empresa,
que yà con los dos consigo

El cubo de la Almudena [Calderón de la Barca, 1717].

This idea had already been expressed by Lope de Vega in *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, in the words of the Indian Dulcanquellín, in illicit pursuit of Tacuana's love:

(H)Ay Cacique en esta tierra
tan generoso y gallardo,
desde el Occidente pardo,
donde nuestro Dios se encierra (TESO, 1997).

And in the third act, Tacuana – an Indian woman – refers to her kidnapper in the same way:

Yo soy Tacuana de Hayti,
que he viuido desde entonces
sin mi esposo, a quien Dulcan
me robò la misma noche.
Que Clapillan padre mio
me le dio, para que goze
del Indio mas generoso
q ay desde el Sur a los Triones (TESO, 1997).

However, although he is an honourable Indian, she appeals to the civilising activities of the Spanish conquerors:

[...] seamos todos Españoles.
Que me librey del tyrano
Cacique, barbaro, y torpe,
que aqui me tiene cautiuua
entre sus braços disformes (TESO, 1997).

The profile of Indians tends to allude to the moral side of their character (idol-worshippers, greedy, barbaric, cannibals, fierce, generous and foolish) although some physical descriptors have also been found, referring to the darkness of their skin, befitting of sun-worshippers: *mas necio, feo y negro que vn Etiope*. In “Con amor no hay amistad” [1658], reference is made to the Indian wife of Juan Matos Frago, the description of her ugliness coinciding with the approach to the Other as Other, as per Cowling:

India fea,
anda vè, y dile, que sea
cortès al que te conquista;
que me tiene tan mohino,
que si èl agora llegara,
lo colerico aplacara
con ponerle lo sanguino (TESO, 1997).

The “Other” according to the European point of view entailed fear of anything belonging to a cultural universe that was different from that of the view holder, in which anything different and unknown was considered as something akin to going against that natural order. Thus, in plays, physical images of ugliness or the blackness of the Ethiopian personified the paradigmatic model of ugliness. These performances are first seen in the *Diario de Colón* and continue in the theatre.

Conclusions

This research constitutes a contribution to the presence of the American Indian world in Golden Age Plays. An Amerindian comic figure may appear on stage as a Pagan,

i.e. as a constant worshipper of idols, a man-eater, a cruel, depraved, wild tyrant. If he has been baptised, despite his noble character or natural generosity, he is naïve, passive and behaves like a child in need of Spanish tutelage in order to ensure that he does not fall back into heresy and barbarianism. The Indian as an allusion maintains this system, and is repeatedly portrayed as an Idolater, with the semantic value of a worshipper of the sun or of the beauty of their loved one. Another common anti-value is that of foolishness, which adds further depth to the idea of the aesthetic value of Indian characters. A combination of these two descriptions leads us to ideas proving the just nature of the Spanish conquest. This may constitute an argument with specific data to corroborate the idea that the theatrical works examined here do not entail a subversive discourse that is critical of Spanish expansion in the New World, particularly in the case of the plays of Lope de Vega or Tirso de Molina, rather than a number of meanings are maintained. This complexity stems from accommodating Lacanian ideas in the social and aesthetic context of new comedy.

Our search for data in more than eight hundred plays confirms that allusions to the American Indian are always to men, very rarely to women (COWLING, 2015; CONNOR, 2016). In all of them there is a reaffirmation of the collective self in relation to the native as Ryjick (2011) affirmed. Our study also confirms the conclusions of Elliott (1970), which describes the difficulties of the Europeans to assimilate the novelty of the New World because they felt overwhelmed despite their earlier contacts with Moors and Blacks.

Finally, we conclude that the Spanish theater in these centuries is an act of polyphonic and polyvalent communication that includes the transmission of ideas, so we propose that we look for data such as those we have obtained in our examination in other plays in order to answer our questions as widely as possible.

CÁCERES-LORENZO, M. -T. Descrição moral do amerindiano no Teatro da Idade de Ouro Espanhola: discurso subversivo ou propaganda. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.123-139, jul./dez. 2018.

- **RESUMO:** *Este estudo examina a descrição moral dos índios americanos em peças de tema não americano como um indicador de idéias culturais sobre a conquista da América no século XVII e os primeiros anos do século 18 o teatro é um elemento importante no processo de comunicação entre dramaturgos e seu público que pode transmitir uma propaganda ou discurso dissidente através da descrição moral. A bibliografia insiste que os nativos são selvagens, canibais, adoradores de ídolos e tolos; isso se torna propaganda que justifica a conquista da América. Sabemos também que os autores apontaram como parte de um discurso dissidente que os nativos são capazes de serem oponentes valiosos dos espanhóis por sua nobreza. Nosso objetivo é fornecer dados através da análise de mais de oitocentos trabalhos da base de dados do Teatro Espanhol do Sino de Ouro (TESO) sobre o número de vezes que o índio é mencionado e a tendência seguida por diferentes autores.*
- **PALAVRAS CHAVE:** *Teatro da Idade de Ouro Espanhola. Índios americanos em peças de tema não americano. Teatro Espanhol do Siglo de Oro (TESO).*

References

- ADORNO, R. **The polemics of possession in Spanish-American narrative**. New Haven: Yale University Press, 2007.
- ALLEN, J. Staging Calderón with the TESO data base. **Bulletin of the Comediantes**, Tucson, v. 53, n. 1, p. 15-39, 2001.
- ANTONUCCI, F. **El salvaje en la comedia del siglo de Oro**: historia de un tema de Lope a Calderón. Pamplona: RILCE, 1995.
- AYLWARD, E. T. El cruce de los temas de honor y justicia en El alcalde de Zalamea de Calderón: un choque de motivos estéticos y prácticos. **Bulletin of the Comediantes**, Tucson, v. 39, n. 2, p. 243-257, 1987.
- BIBER, D. Representativeness in corpus design. **Literary and Linguistic Computing**, Oxford, n. 8, p. 243-257, 1993.
- BOISEN, C. The changing moral justification of empire: from the right to colonise to the obligation to civilis. **History of European Ideas**, Oxford, v. 39, n. 3, p. 335-353, 2013.
- CAÑADAS, I. Nation, empire and local community in Lope de Vega's peasant drama and El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón. **Journal of Iberian and Latin American Research**, Sidney, v. 8, n. 2, p. 81-92, 2002.
- CAREY-WEBB, A. Other fashioning: the discourse of empire and nation in Lope de Vega's El Nuevo Mundo descubierto por Colón. *In*: JARA, R.; SPADACCINI, N. (ed.). **American images and the legacy of Columbus**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992. p. 425-451.
- CARMAN, G. Human sacrifice and natural law in Las Casas's Apologia. **Colonial Latin American Review**, Abingdon, v. 25, n. 3, p. 278-299, 2016.
- CARREÑO-RODRÍGUEZ, A. **Alegorías del poder**: crisis imperial y comedia nueva: 1598-1659. Rochester: Tàmesis, 2009.
- CASTILLO, M. R. **Indios en escena**: la representación del amerindio en el teatro del siglo de Oro. West Lafayette: Purdue University, 2009.
- CONNOR, K. J. I want you to want me: amazonian love and conquest. **Romance Notes**, Chapel Hill, v. 56, n. 3, p. 509-520, 2016.
- COWLING, E. A. Sois de diablos: portraying indigenous female characters on the golden age stage. **Bulletin of the comediantes**, Tucson, v. 67, n. 2, p. 121-141, 2015.
- DELLEPIANE, Á. B. **Presencia de América en la obra de Tirso de Molina**. State College: Pennsylvania State University, 1968.
- DILLE, G. H. El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro. **Hispania**, Walled Lake, v. 71, n. 3, p. 492-502, 1998.

DIXON, V. Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign. **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v. 70, n. 1, p. 79-95, 1993.

ELLIOTT, J. H. **The old world and the new: 1492-1650**. Cambridge: Cambridge UP, 1970.

GONZÁLEZ BARRERA, J. Oro, monas y papagayos: el indiano en el teatro del Siglo de Oro. **Bulletin of Hispanic Studies**, Liverpool, v. 93, n. 7, p. 757-771, 2016.

IMBRUGLIA, G. The invention of savage society: amerindian religion and society in acosta's anthropological theology. **History of European Ideas**, Oxford, v. 40, n. 3, p. 291-311, 2014.

JAUREGUI, C. A. **Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina**. Madrid: Iberoamericana, 2008.

KALLENDORE, H. Love madness and demonic possession in Lope de Vega. **Romance Quarterly**, Kentucky, v. 51, n. 3, p. 162-182, 2004.

KIRSCHNER, T. **Técnicas de representación en Lope de Vega**. London: Tamesis, 1998.

KLUGE, S. Calderón's theater of the new world: historical mimesis in La aurora en Copacabana. **Bulletin of the Comediantes**, Tucson, v. 69, n. 2, p. 47-67, 2017.

LAUER, R A. Representación del canibalismo en las obras teatrales del siglo áureo sobre la conquista de América. In: ROMANOS, M. (ed.). **Estudios de teatro español y novohispano: Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro**. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso: Universidad de Buenos Aires, 2005. p. 411-418.

MARTINENGO, A. Los cronistas de Indias y la construcción teatral de El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón de Lope de Vega. **Teatro: revista de estudios culturales**, Madrid, v. 15, p. 5-20, 2001.

MARTÍNEZ, M. Writing on the edge: the poet, the printer, and the colonial frontier in Ercilla's La Araucana: 1569-1590. **Colonial Latin American Review**, Abingdon, v. 26, n. 2, p. 132-153, 2017.

MATA INDURÁIN, C. No nací para sujeta, /para sujetar nací: Doña Mencía de los Nidos como mujer varonil en La belégera española de Ricardo de Turia. **Hispanófila**, Chapel Hill, v. 175 p. 141-155, 2015.

MCGRATH, D. El diablo y la idolatría en la comedia del nuevo mundo. **Teatro: revista de estudios culturales**, Madrid, v. 15, p. 143-164, 2001.

MOREIRAS, A. Ten notes on primitive imperial accumulation: Ginés de Sepúlveda, Las Casas, Fernández de Oviedo. **Interventions**, London, v. 2, n. 3, p. 343-363, 2000.

- MORÍNIGO, M. **América en el teatro de Lope de Vega**. Buenos Aires: Instituto de Filología, 1949.
- ORIQUE, D. T. To heaven or hell: an introduction to the soteriology of Bartolomé de Las Casas. **Bulletin of Spanish Studies**, Glasgow, v. 93, n. 9, p. 1495-1526, 2016.
- QUIROZ TAUB, M. Arauco domado de Lope de Vega: reflexión ética acerca de la historia. **Bulletin of the Comediantes**, Tucson, v. 64, n. 1, p. 45-58, 2012.
- RYJICK, V. **Lope de Vega en la invención de España: el drama histórico y la invención de la conciencia nacional**. Londres: Tamesis, 2011.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. Hispanoamérica en el teatro del Siglo de Oro: el nuevo Rey Gallinato y la ventura por desgracia. **Teatro: revista de estudios culturales**, Madrid, v. 15, p. 49-63, 2001.
- ROMANOS, M. La construcción del personaje de Caupolicán en el teatro del Siglo de Oro. **Filología**, Buenos Aires, v. 26, n. 1-2, p. 183-204, 1993.
- RUIZ RAMÓN, F. **América en el teatro clásico español**. Pamplona: Universidad de Navarra, 1993.
- SÁNCHEZ-JIMÉNEZ, A. Muy contrario a la verdad: los documentos del Archivo General de Indias sobre La Dragontea y la polémica entre Lope y Antonio de Herrera. **Bulletin of Spanish Studies**, Glasgow, v. 85, n. 5, p. 569-580, 2008.
- SANDOVAL SÁNCHEZ, A. Moros por indios: ensayando una lectura excéntrica del discurso colonial en La manganilla de Melilla de Juan Ruiz de Alarcón. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. 61, n.172-173, p. 535-553, 1995.
- SIMERKA B. Dramatizations of conquest: the imperial plays of Rojas Zorrilla and González de Bustos. **Bulletin of Hispanic Studies**, Glasgow, n. 81, n. 1, p. 15-23, 2004.
- STICKNEY, G. H. Gendering America: women and the american landscape in Tirso de Molina's Trilogía de los Pizarros. **Bulletin of the Comediantes**, Tucson, v. 60, n. 2, p. 57-76, 2008.
- TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE OURO [TESO]: base de datos de texto completo.
[S. L.]: Proquest, 1997. Non-paged. Available in: <http://teso.chadwyck.com/>. Access in: 25 May 2019.
- WISE, C. A. América desencuadernada en Lope de Vega: texto y escritura en El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón. **Bulletin of Hispanic Studies**, Glasgow, v. 92, n. 2, p. 121-136, 2015.

WHAT DOES LORRAINE HANSBERRY AS AN AFRICAN-AMERICAN PLAYWRIGHT DO IN *THE DRINKING GOURD*? AN ANALYSIS OF HENRY LOUIS GATES VIEWPOINTS

Maryam Jalali FARAHANI*
Fazel Asadi AMJAD**

- **ABSTRACT:** Henry Louis Gates, the most contemporary prominent critic of African-American Studies, has taken Saussure's "signifying" and redefined the term. He describes "Signifyin (g)" in African-American vernacular tradition as a linguistic wordplay which postpones delivery of meaning. He believes in "double-voicedness", which means to speak both the language of the dominant culture and the language of the subordinated and asserts "double-voicedness" as the best epitome of "Signifyin (g)". It is intended to apply the notions of "Double-voicedness" and "Signifyin (g)" on the manuscript of *The Drinking Gourd* written by African-American female playwright Lorraine Hansberry and with the contribution of them highlight the anti-colonial attitude of her and the postcolonialist features of the play. The research was a library-based qualitative descriptive one and no quantitative result was expected. The mentioned notions were introduced and some stances and examples of "Signifyin (g)" and "double-voicedness" were discovered in the play. Hypothetically this paper concluded that Hansberry's drama attain its anti-colonial features from these African American voices and cultures.
- **KEYWORDS:** Henry Louis Gates. Signifyin (g). Lorraine Hansberry. Double-voicedness. *The Drinking Gourd*. Postcolonialism.

Introduction

The Drinking Gourd [1960] Lorraine Hansberry's second play that was never produced, was written for the commemorating of the Centennial of the Civil War. The government first appreciated it a lot; however, put it aside. Indeed it was published posthumously by Robert Nemiroff. The play can be considered as an explicit objection to American slavery as a system of deploying cheap labor. The horrible and the dehumanised conditions of the slaves of the plantations of Southern America were depicted and the slave system as the foundation for the country's economic philosophy and later capitalistic

* Kish International Campus. University of Tehran. Kish - Iran. mjalalifarahani@gmail.com

** Kharazmi University. Tehran - Iran. fazel4341@yahoo.com

Artigo recebido em 16/11/2018 e aprovado em 10/05/2019.

development were introduced. The destructive psychological and physical effects of the slave upbringing on both masters and slaves were highlighted. In spite of being a critical controversial play, few studies have been done on it. For instance, Farrison (1972) in “Lorraine Hansberry’s Last Dramas” considered it a three-act drama which was well suited for television presentation, and in television jargon it may be called “a documentary on American plantation slavery.” He calls it, “imaginative, unified, easily documentable”, and “good dramatic literature and in the best tradition of historical dramas”. Priya (2018) in his “Quest for Freedom in Lorraine Hansberry’s *The Drinking Gourd*” focuses on the notion of slave freedom and specially the “unquenchable thirst” of Hannibal in his article. Elizabeth Brown-Guillory and Griot Houston (1985) in “Lorraine Hansberry: The Politics of the Politics Surrounding *The Drinking Gourd*” state that *The Drinking Gourd* is one of the less known plays of Hansberry and believed the political instance of the play mostly is the result of this lack of popularity. They stated the play was both artistic and political, and it also paves the way for other playwrights who consider no dichotomy between art and politics. The reaction to play production and performance revealed the political atmosphere of the time.

On the other side, Henry Louis Gates is the most prominent African American literary figure who has published a host of articles and books glorifying and appreciating African American literature as part of the Western Canon. *The Signifying Monkey* (GATES, 1988) and *Figures in Black: Words, Signs, and the “Racial” Self* (GATES, 1989) are among the most controversial ones. He proposes and clarifies his critical notions of “Signifyin (g)” and “double-voicedness” in them. Some critics have investigated and illustrated his ideas and directly reflected to his books and notions and others have applied them to literary texts. The following paragraph is a brief summary of what they have done.

Meg Greene in *Henry Louis Gates, Jr.: A Biography* [2012], Yolanda Page in *Icons of African American Literature: The Black Literary World* [2011], Charles Lemert in *Social Theory: The Multicultural and Classic Readings* [1999], Winfried Siemerling in *The New North American Studies: Culture, Writing and the Politics of Rel/cognition* [2004], Jim Donnlevy in *Faces of America with Henry Louis Gates, Jr* [2010], Kam Williams in *Black in Latin America: An Interview with Dr. Henry Louis Gates* [2011], John Maddox and Michael Steinkampf in *Continuing the revolution: A Critical Analysis of Henry Louis Gate’s Cuba: The Next Revolution* [2015], Peter Erickson in *Picturing Race: Early Modern Constructions of Racial Identity* [2013], Todd Richardson in *Dancing on the Color Line: African American Tricksters in Nineteenth Century American Literature* [2017], Qbádélé Kambon in *Intellectual Warfare, Theory and Practice: Gates, Thornton, White World Terror Domination and the War on Afrocentricity* [2017], Ann Joyce in *The Black Canon: Reconstructing Black American Literary Criticism* [1987] and her *A Tinker’s Damn: Henry Louis Gates, Jr.*, and “*The Signifying Monkey*” *Twenty Years Later* [2008] and Adolph L. Reed Jr in *W.E.B. Du Bois and American Political Thought: Fabianism and the Color Line* [1999] have discussed Gates’ ideas. Kenneth Warren, Adeleke Adeeko, Barbara Harlow and Craig Werner have reviewed *The Signifying Monkey: A Theory of Afro- American Literary Criticism by Henry Louis Gates, Jr.* [1990]. Andrea Powell’s “*Double-voicedness in Incidents in the Life of a Slave Girl: “loud talking” to a northern black readership*” [2008] is

about an autobiographical book by a young mother and fugitive slave called Harriet Ann Jacobs. The book reveals Jacobs' life as a slave and how she attained freedom for herself and her infants. Jacobs talked about race and gender subjects and presented the struggles and sexual abuse that female slaves faced on plantations as well as their efforts to practice motherhood and protect their children when their children might be sold away. Leila Naderi's article (2013), "The Concept of "Signifyin (g)" Monkey in "Beloved" by Toni Morrison" discusses that Toni Morrison deploys language as an ideological political tool. She also reveals the plurality and flexibility of the vernacular language.

As it was expressed limited descriptive studies were done on *The Drinking Gourd* and none of these critics or researchers have applied Henry Louis Gates notions of "Signifyin (g)" and "double-voicedness" on Lorraine Hansberry's plays, so this paper intended to fill this gap by doing so.

The central theoretical framework of the study was based on Henry Louis Gates ideas about "Double-voicedness" and "Signifyin (g)". Through applying his ideas on the manuscript of *The Drinking Gourd* and by exploring the language of the play, the process of "Signification" and "Double-voicedness" was examined. By doing so, the anti-colonial aspects of the play, accurate picture of bitter slavery and rich identity of African American literature were depicted. This study hypothetically came to this conclusion that Hansberry's drama attained its uniqueness and its anti-colonial properties from these African American voices and cultures. The present study was a qualitative library based research and a descriptive one.

Definitions of "Double-voicedness" and "Signifyin (g)"

Gates states that the black tradition is "double-voiced" and Signifyin (g) is the figure of the "double-voiced". In Bakhtin's terms, it means to speak both the language of the dominant culture (Americans) and the language of the subordinated culture (African Americans) (KLAGES, 2011). In other words, it is the assertion that African American literature is a combination of two voices that provides African American literature a rich identity. Gates believes that "double-voicedness" can be divided into four versions regarding textual relations: Tropological revision, the speakerly text, the talking text, and rewriting the speakerly. Examples of these "tropological revision" incorporate the protagonist's secret movements, the immigration from South to North, and figures of the double, containing double consciousness. The "speakerly text" includes the vernacular mode when speaking to the reader by deploying hybrid narrative voices which do not belong to the narrator or the protagonist. The "talking texts" are texts that speak to each other, by revealing a shift from the mimetic to the diegetic. Finally, "rewriting the speakerly text" refers to writer's reception of vernacular tradition (PAGE, 2011, p. 92).

On the other hand, the difference between the "signification" of Standard English Language and that of the African American Vernacular meaning of the words are highlighted by "Signifyin (g)". The Standard meaning acts according to the Saussurean law of meaning making and so these signifiers differentiate themselves from other

existing signifiers. But the vernacular meaning is made totally differently. It is a deliberate manipulation of meanings and it emphasizes the playfulness of language and meaning making mechanisms. For defining the meaning of the term he looked at the dictionary meanings of “Signify (g)”, in some dictionaries like, Clarence Major’s *Dictionary of African American Slang*, and Hermese E. Roberts’ *The Third Ear: A Black Glossary*, but was not satisfied with their definitions. Then he investigated Mezz Mezzrow’s glossary of his autobiography *Really the Blues*, J. L. Dillard’s definition, Jim Haskins and Hugh F. Butts’ *The Psychology of Black Language*, and Harold Wentworth and Stuart Berg Flexner’s *The Dictionary of American Slang* and was not satisfied with them.

Then Gates (1989) says that his intention, however, has been to suggest the various ways in which Signifyin (g) is (mis)understood, primarily because few scholars have succeeded in defining it as a full concept. He believes they (writers and critics) often have chosen consciously or unconsciously one of its several figures, as the total meaning of the word. He continued to examine more definitions of “Signifyin (g)” by H. Rap Brown, Roger D. Abrahams, Thomas Kochman, Claudia Mitchell-Kernan, Geneva Smitherman, Ralph Ellison, Richard Wright, Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Paul Laurence Dunbar, Ishmael Reed, and Alice Walker. He found the second group of definitions more practical and acceptable. This paper has chosen to apply Roger D. Abrahams’ definition of “Signifyin (g)” which has been approved and confirmed by Gates on *The Drinking Gourd*.

Abrams is a famous and prominent literary critic, linguist, and anthropologist who made one of the most continuous attempts to define Signifyin (g). The name “Signifying Monkey” shows [the hero] to be a trickster, “signifying” being the language of trickery, that set of words or gestures which arrives at “direction through indirection” (ABRAMS, 1962, p.125). Roger D. Abrahams describes Signifyin (g) like this:

Signifying seems to be a Negro term, in use if not in origin. It can mean any of a number of things; in the case of the toast about the signifying monkey, it certainly refers to the trickster’s ability to talk with great innuendo, to carp, cajole, needle, and lie. It can mean in other instances the propensity to talk around a subject, never quite coming to the point. It can mean making fun of a person or situation. Also it can denote speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures. Thus it is signifying to stir up a fight between neighbors by telling stories; it is signifying to make fun of a policeman by parodying his motions behind his back; it is signifying to ask for a piece of cake by saying, “my brother needs a piece of cake.” (GATES, 1988, p. 54; GATES, 1989, p. 238-239; ABRAMS, 1964, p. 51-53).

Abrahams (1964, p.51-53) in the appendix of the glossary of “Unusual Terms and Expressions,” defined “Signify” as “To imply, goad, beg, and boast by indirect verbal or gestural means. A language of implication”. Abrahams at last concludes that, Signifyin (g) is a “technique of indirect argument or persuasion,” “a language of implication”, “to imply, goad, beg, boast, by indirect verbal or gestural means”. He states “The name ‘signifying’, shows the monkey to be a trickster, signifying being the language of trickery that set of words or gestures achieving Hamlet’s ‘direction through indirection.’” At last he states

that “The monkey, in short, is not only a master of technique, he is technique, or style, or the literariness of literary language; he is the great Signifier” (GATES, 1989, p. 239; GATES, 1988, p. 74-75, ABRAMS, 1964, p. 51-52).

Discussing “Double-voicedness” and “Signifyin (g)” in *The Drinking Gourd*

In *The Drinking Gourd*, Hansberry mirrors Africans anger for the brutalizing effect of United States slavery system and Black Nationalism. Addison Gayle in his introduction to *The Black Aesthetics* states that two critical expressions had always existed in Black literature: Anger and Black Nationalism. Gayle (1971, p. xv-xvi) believes that what is new are the terms and degree that anger and nationalism are described. He believes, “If the black artist in the American society creates without expressing anger, he can be considered not as a black man and artist, but as an American one”. So in this case showing anger for cruel effects of slavery and seeking for Black Nationalism can be regarded as a specific trope which is repeated in this text like so many other African American Texts.

I this paly, Hannibal, a young African American slave cannot cope with a situation. He does not do his job properly and is aggressive toward his masters. He asks Tom, the little son of the master, to teach him how to read and write and in return promises to teach him how to play a musical instrument.

HANNIBAL I was jes teachin’ him some songs he been after me to learn him, suh! (Desperately) He beg me so.

EVERETT (Holding the composition) Did you write this—?

HANNIBAL What’s that, suh?

EVERETT (Hauling off and slapping him with all his strength. ZEB smiles a little to himself watching) THIS! ... Don’t stand there and try to deceive me, you monkey-faced idiot! Did you write this?

HANNIBAL Nosuh, I don’t know how to write! I swear to you I don’t know how to write! Marse Tommy wrote it ...

EVERETT Tommy could print better than this when he was seven! You’ve had him teach you, haven’t you ...

HANNIBAL Jes a few letters, suh. I figger I could be of more use to Marster if I could maybe read my letters and write, suh.

EVERETT (Truly outraged): You have used your master’s own son to commit a crime against your master. How long has this been going on? Who else have you taught, boy? Even my father wouldn’t like this, Hannibal. There is only one thing I have ever heard of that was proper for an “educated” slave. It is like anything else; when a part is corrupted by disease—

EVERETT ... when a part is corrupted by disease—one cuts out the disease. The ability to read in a slave is a disease—

HANNIBAL (Screaming at him, at the height of defiance in the face of hopelessness) You can't do nothing to me to get out my head what I done learned ... I kin read! And I kin write! You kin beat me and beat me ... but I kin read ... (To ZEB) I kin read and you can't—

EVERETT He has told the truth. (To ZEB, coldly) As long as he can see, he can read ... You understand me perfectly. Do it now (HANSBERRY, 1994, p. 37-38).

At that time the penalty and punishment for a slave's learning how to read and write was mutilation or making him or her blind. Hannibal was an anarchist and despite knowing about the crime punishment insisted on education. At last he was arrested while he was learning. Gates comments, "Slave education, learning to read, "was a decisive political act; learning to write, as measured by an eighteenth-century scale of culture and society, was an irresistible step away from the cotton field toward a freedom eve larger than physical manumission" (GATES, 1989, p. 45). One of the most difficult activities in slave's life was education since it was legally denied. The masters did not want their never their slaves to study and to learn and to educate. They believed that education was not necessary for the slaves and their main duties were farming and gardening (PIRYA, 2018). By education Hannibal broke and violated the plantation laws which was always considered horrible. When the news reached Everett Sweet, he shouted angrily at Hannibal, "You have used your master's own son to commit crime against you master" (HANSBERRY, 1994, p. 37) and orders Zeb Dudley to put out the eyes of Hannibal. The masters were against the education since it would open the world around them. And also by education they would gain information about the life, the slave rebellions, the conflicts between masters and slaves and a lot of other things. The masters believed that the educated slaves like Hannibal, would know paths, send messages, and conspire to murder their masters, escape, rebel. The master ordered the overseer to make him blind. The catastrophic situation in the plantation caused Hannibal, Sarah (his fiancé), and his niece to flee. Messiah, Hannibal's older brother, has escaped earlier since the master had sold his wife regardless of him and their little daughter. So in this case not only the descent into the underground as a specific trope is repeated, but also brutality existed in slave plantations are depicted.

The second type of "double-voicedness" is "speakerly text". The "speakerly text" is characterized by using the vernacular mode for speaking to the readers, and as a result they deploy hybrid narrative voices that do not totally belong to the narrator or the protagonist. Indeed verbal signifying reforms language and highlights a particular aspect or argument. Signifying in written traditions puts these shapes and forms in writing and links these writings to create a live fresh tradition. Writers such as Charles Chesnutt, Langston Hughes, Sterling Brown, and Zora Neale Hurston emphasize on narrator's voices or characters' words to make a connection between written words and oral traditions that African Americans typically speak of and they are heard in African American communities. African American language incorporates a lot of varieties. It includes Black Vernacular English, testifying, toasts, the dozens, snaps, storytelling, folk sayings, narratives, sermons and songs and lyrics. It means some writers signify on written

traditions. They do it by drawing the reader's attention to oral shapes of communication. Gates (1988) calls this kind of black writing a "speakerly text". He discusses that these texts pay attention to the possibilities of representing the speaking black voice in writing. Actually the slaves were sent to different places, for example to the North, but, their Southern culture did not change and they could signify on various things.

Also Gates stated that the third version of "double-voicedness" is "talking texts". Talking texts reveal the intertextuality of African American literature. They are texts that speak to each other, but express a shift from the mimetic to the diegetic. In some cases they show a change from an effort to depict life as precisely as possible to one where the narrator confirms a self-conscious control over the narrative. The title of the play, *The Drinking Gourd*, is an allusion to a poem of the same title. And finally "rewriting the speakerly text" refers to the acceptance of the Black tradition. Gates believes that literary discourse is the blackest when it is the most figurative. And so that modes of interpretation that are in harmony with the vernacular tradition of language mostly pay attention to the manner of language usage.

In order to understand the nature of "Signifyin (g)" in African American literature, it is suggested to the readers to find the differences between the different effects of the oral tradition in African American culture. Verbal signifying makes attempt to use special words or phrases and provide them new fresh meanings for confirming a point of view by the means of innuendo or indirection. In some cases, a speaker might signify to indicate the faults of (someone or something) in a disapproving way or put down a person or group of people. When Zeb, the new overseer meets Hannibal for the first time, in *The Drinking Gourd*, summons him. Hannibal does not draw off his cap at first, later Zeb tells him whether there is something wrong with his cap. By saying this, Zeb implies Hannibal has had disrespectful behavior and knocks him down. The slave owners frequently belittle not only the slaves, but also their own colleagues. When Coffin tells Zeb of Hannibal's absence, he becomes angry and tells him why he has stood there like a dumb ape (Drinking 35). Zeb has to leave for finding Hannibal as soon as possible even before reporting his absence. Insults as epitomes of "Signification" are observed frequently in this play. For instance, Hannibal is observed while reading and writing accompanying Tom, Everett pulls off and slaps Hannibal and tells him why he has deceived him and he calls Hannibal a monkey-faced idiot (HANSBERRY, 1994).

In other cases, a speaker can signify to create humor and laughter among friends and people around him or her. This play is so sad gloomy and bitter that hardly the reader can find examples of 'Signification' for humor and laughter. In different situations and contexts the word is written differently. Sometimes the (g) is omitted, and so the word is known as either signifyin' or siggin'. In addition signifying owns different names in different places and times. Verbal signifying could be dubbed joanin', riffi n', reading, or sounding. It should be remembered that Signification not only exists in African and African American oral culture but also in African American literature. Geneva Smitherman, who is a linguist in *Talkin and Testifyin: The Language of Black America* writes "improvisation" or "spontaneous creation" in the context of language is "originality". She states excellent signifying "involves rhetorical hyperbole, irony, indirection, metaphor,

and development of ‘semantically or logically unexpected’ statements” (SMITHERMAN, 1986, p. 70).

In the play *The Drinking Gourd*, the narrator who is a soldier tells, “[...] labor was so plentiful that it was cheaper to work a man to death and buy another one than to work the first one less harshly” (HANSBERRY, 1994, p. 5). The soldier implicitly says the workers receive low amount of wages and live in a very bad condition. It is economical for the slave owners to substitute a new hand for the dead one and not to pay enough wages to them. In another situation, in reaction to the workers gathering, Zeb tells them who has called a holiday around there. By telling this he implies they should not gather together purposelessly and should continue their jobs (HANSBERRY, 1994). In a scene when Zeb, the new overseer intends to describe the new times of working in the cotton field, he tells the hands are to be in the fields an hour and a half before regular time. By hands he means the African slaves and this technique can be considered as synecdoche. He said,

The hands are to be in the fields an hour and a half before regular time and we’re cuttin’ the noon break in half and we’ll hold’em an hour and a half longer than the usual night quittin’ time.[...] And any hand who donot learn fast enough will learn it fast enough when I get through with’em (HANSBERRY, 1994, p. 33).

Slaves did not do signifying only for amusement. During slavery, it had a more practical function. Indeed the power of signifying is in its changeable power. Old words and expressions are given new fresh meanings not only to persuade or cajole, but also to amuse. Many slave spirituals (religious songs) deployed signifying that was beneficial for the slaves. In the middle of slavery, a lot of slaves could not do any physically violent actions against their masters and so they used “Signifyin (g)” as a type of connotative manipulation that implement clever mental processes. In fact they treated the speaker with both indirection and implication. Sarah H. Bradford (1886) in *Harriet Tubman: The Moses of Her People* writes about songs and slave spirituals that include critical hidden clandestine messages to contribute or hint to other slaves about incoming possible dangers. In this play, slaves sometimes recite a poem called “The Drinking Gourd”. It is both the title of the play and the name of the poem cited in it. So it is an allusion to a poem which contains a hidden secret message for escape. Songs like “Follow the Drinking Gourd” and “Steal Away to Jesus” were smartly prepared examples of songs exploited by the slaves to send and imply clandestine messages and double meanings covered in it.

For the old man is a-waitin’
For to carry you to freedom
If you follow the Drinking Gourd.
Follow- follow- follow...
If you follow the Drinking Gourd...”
“Steal away, steal away,
Steal away to Jesus.
Steal away, steal away home-

I ain't got long to stay here.
My Lord he calls me,
He calls me by the thunder.
The trumpet sounds
Within- a my soul-
I ain't got long to stay here.
Steal away, steal away,
Steal away to Jesus.
Steal away, steal away home-
I ain't got long to stay here. (PARKS, 1928, p. 18).

With this manner of communication the slaves could send messages between themselves, while outsiders were not aware. By changing words in this way, they decrease the risk of message discovery and their detection. As if masters and overseers knew the clandestine meanings of the songs and spirituals, they did not like slaves singing. When Coffin protests to Rissa for folks singing, she states whether she has been supposed to stop folks from opening and closing their mouths (HANSBERRY, 1994). As it is clear, signifying would provide smart criticism to the listeners. Even some times the slaves mocked their own masters. In another occasion in the play a number of children and youngsters recite a meaningful song.

Joshua: "My old marster promise me
Mmm Mmm Mmm
That when he died he gona set me free
Mmm Mmm Mmm
Well, he live so long 'til his head got bald
Mmm Mmm Mmm
Then he gave up the notion of dying at all!"
All: "Come along, little children, come along!
Come where the moon is shining bright!
Get on board, little children, get on board-
We're gona raise a ruckus tonight!"
Sarah: "My old mistress promise me
Mmm Mmm Mmm (mimicking)
"Say-ra! When I die I'm going to set you free!"
Mmm Mmm Mmm
But a dose of poison kind helped her along
Mmm Mmm Mmm
And may the devil sing her funeral song! (HANSBERRY, 1994, p. 28- 29).

While reading this poem Sarah, Hannibal's fiancée makes gestures naughtily and helps and leads "Mistress" to her grave with a weaving movement of her hands and it this way not only chorally and orally but also with mimicry and gestures they criticize their unpleasant situation. Everybody sings this song in his or her turn and so the chorus is repeated by all (HANSBERRY, 1994). They pretend cleverly and innocently that they are not aware

of the real meaning of their song; however, the reader knows that they are quite aware of the implied meaning of their songs. So this song has double meaning and the hidden secret one is the main focus and the core of the attention of the singers.

In spite of the fact that Africans lived in America for a long times, they continue to exploit this art of language play in their traditions in different religious spiritual songs, in rhymes, in myths, in ballads, preaching, spirituals, work songs, rap and blues. African Americans have become masters of connotative meanings incorporating metaphorical, symbolic, and hidden meaning with the contribution of these verbal traditions. In this situation not only the speakers but also the listeners require smartness and cleverness. Coffin and Hannibal have conflict with each other and Coffin goaded on his running off (HANSBERRY, 1994). In a scene, Coffin objected to Hannibal's running off. He says:

Coffin: Jes who you think pick your cotton ever'time you decides to run off?

Hannibal: Reckon I don't worry 'bout it getting' picked.

Coffin: You betta stop that sassy lip of yours with me boy or –

Hannibal: Or what, coffin-?

Coffin: You jes betta quit, thas all (HANSBERRY, 1994, p. 29).

After their challenge and conflict, Coffin tells Rissa that she will pay for his wild boy that she had birthed. Rissa answers wittingly what she is supposed to do, whether she should send his son back to the Lord (HANSBERRY, 1994). By answering in this way not only she is not quiet about cruelty and injustice, but also as a servant and slave is polite to her superior.

By becoming master of these language techniques, they attained a particular sort of psychological strength over their masters. Since it is essential people who were made to exploit English instead of their native language to rebel against standardized English. Gradually Slaves developed and gradually found new identities and created distinct words for communication. Slaves deployed seemingly English words and phrases and sentences with their own intonations, pronunciations and meanings. Since keeping influence and power was impossible for African Americans, they tried to communicate with one each other and with their masters with signification. Slaves had a catastrophic situation in the South. African Americans faced so many difficulties not only in employment but also in politics. Naming a few are slavery, Jim Crow Laws, and discrimination. It made them to move from the South to the North, to many industrialized cities. So can be considered as the main results of Great Migration. By moving to the North, African Americans took their traditions with themselves. Rissa, Hannibal's mother tries to persuade her son not to flee by reminding him of his brother's escape from plantation and tries to persuade Hannibal to be calm and satisfied by his life. She reveals Hannibal the already used clothes of the master as a sign of master's favor to Hannibal. Hannibal almost screams and says he does not want Marster Everett's bright red jacket and he does not want Marster Sweet's scraps. Hannibal cries that he does not want anything in this whole world but to get off that plantation (HANSBERRY, 1994). Rissa said:

What's the matter with you, Hannibal? The one thing I allus planned on was that you and Isaiah would work in the Big House where you kin get decent food and nice things to wear and learn nice mannas like a real genamun. (Pleadingly) Why, right now young Marse' got the most beautiful red broadcloth jacket that I heard him say he was tired of already—and he ain't hardly been in it. (Touching his shoulders to persuade) Fit you everywhere'cept maybe a little in the shoulder on account you a little broader there (HANSBERRY, 1994, p. 30).

Hanibal answered, (Almost screaming) “I don't want Marster Everrett's bright red jacket and I don't want Marster Sweet's scraps. I don't want nothin' in this whole world but to get off this plantation!” (HANSBERRY, 1994, p. 31). In response to above mentioned protest, Rissa said, “How come mine all come here this way, Lord? I done tol' you so many times, that you a slave, right or not, you a slave. 'N' you alive- you ain't dead like maybe Isaiah is” (HANSBERRY, 1994, p. 31). Even though African Americans tried to adjust themselves to meet conditions of an industrial environment, signifying practices continued, particularly in traditional African American places.

So playing with language became important and it was used a lot. When their tradition and culture entered into written literary traditions, this kind of word play continued in many shapes. When African Americans began to write publically, they changed westernized contexts, particularly biblical religious verses, and with the help of this manner they tried to talk about their need for equality indirectly. “Signifyin(g)” appeared as a rhetorical technique for African American writers to prove their humanity and to show their ability to reason for themselves. It also provided way for African American writers to show their anger about the institution of slavery implicitly, indirectly, explicitly and directly. They did so, since the masters sent or sold their husbands or their wives or their children without paying attention to their familial relations and ties. The masters used to dishonor females and beat the slaves and their families.

In *The Drinking Gourd*, the master sells Isaiah's wife and sends her to another plantation regardless of her being married and having a new born baby. Her husband cannot tolerate such a predicament, leaves his baby and the rest of his family and escapes to the North. When Zeb, the new overseer comes to the cotton field for the first time, Coffin, one of the drivers, who has had some hatred of Hannibal, tells him of Hannibal's anarchist attitude and Isaiah's flee. Zeb decides to punish and belittle Hannibal immediately. Zeb tells Hannibal that why his escaped brother had not come back and had not carried Hannibal and his mother off Paradise yet. Zeb told Hannibal, “Well, now, is that so? Well, what you doin' still hangin' 'round here? Ain't your brother never come back and bought you and your mama and carried you off to Paradise yet?” (HANSBERRY, 1994, p. 34).

The psychological ruin of slavery was as dreadful as its physical destroy. Slaves sometimes wrote against their masters and the hegemonic culture, wrote to prove their ability to reason and wrote to prove their humanity. In all places writers might indirectly or even unintentionally create a tradition by distinguishable ways to show ones opinion. Theorists and critics might evaluate or put the manner in which a writer rejects, develops

and makes fun of a person or situation under question. These writes and critics not only may do it with African American language, but also with different types of characters and themes.

Gates states that there exist particular deep-rooted recurrent motifs in African American literary tradition. One of them is the African American matriarch. Such a significant motif is a literary technic which has dominant features and particular functions in African American literature. Writers have showed repeatedly a stereotypical cliché picture of African Americans in literature. In deed the archetype of the African American matriarch is not clear, but the depiction of African American women in literature can be detected everywhere. Some critics like Robert Staples (1970) stated that a host of writers create matriarch stereotypical figure and most of these women are caretakers or have mean jobs. On the other hand, African Americans create another sort of stereotypical matriarchs that can be regarded as superhuman (HARRIS, 1995). So in literary and nonliterary picturing of African American matriarchs, these figures are developed a rather familiar appearance. In *The Drinking Gourd* Lorraine Hansberry has created Rissa, the matriarch figure, in a way that somehow deviates from the normal representation of matriarch figure. Or in other words Hansberry signifies on stereotypical matriarch figure. Hiram visits Hannibal and Rissa after the overseer makes him blind. She is very sad and Hiram tells her that he is totally blameless and is not responsible for Hannibal's blindness. Rissa answers bitterly that how can it be possible to be the master of some people but not the rest. Hiram becomes angry and tells her that she is going too far. Rissa reflects to him and tells what he would had done to her. She asks teasingly whether his overseer would gouge out her eyes too. Rissa Said, "Oh-? What will you have done to me? Will your overseer gouge out my eyes too? I don't 'spect blindness would matter to me. I done seen all there was worth seein' in this world- and it didn't 'mount to much. I think this talkin' disturb my boy" (HANSBERRY, 1994, p. 42). As it is seen Rissa does not act like a dumb victim. She protests to cruelty and injustice. She puts her master's authority and strength under question and even mocks him. Even she ignores her master when he feels heart attack and needs her help. At it is observed her master dies because of her negligence. In another situation she helps Hannibal, her fiancé and her granddaughter to escape by stealing the master's gun.

As it was mentioned before allusions or influences can be regarded as epitomes of "Signifyin (g)". In this technique, which is called intertextuality, consciously or unconsciously there is a relation between texts. In intertextuality African American writers make reference to a text or are inspired by it and simultaneously have their own creativity. Lorraine Hansberry utilized this technique by selecting the title *The Drinking Gourd* for the play and by citing this poem in her play.

Conclusion

In this paper Lorraine Hansberry's drama, *The Drinking Gourd*, was introduced and the literature which was related to it was examined. On the other hand, Henry

Louis Gates' notions of "Double-voicedness" and "Signifyin (g)" were introduced and were applied on the play. He defines "Double-voicedness" as the assertion that African American literature is a combination of two voices that provides African American literature a rich identity. It means to speak both the language of the dominant culture and the language of the subordinated culture. Gates believes that "double-voicedness" can be divided into four versions regarding textual relations: Tropological revision, the speakerly text, the talking text, and rewriting the speakerly. Then he takes the "signification" defined previously by Ferdinand de Saussure and redefined the term. He made a difference between the Standard English meaning of "signification" and its vernacular one called "Signifyin (g)". He investigates the various meanings of "Signifyin (g)" in different text and comes to this conclusion that only few critics have got the true meanings of it. For instance he asserts Roger D. Abrams definition of the term. Abrams describe it as follows: Signifyin (g) "can mean any number of things". It is a black term and a black rhetorical device. It can mean the "ability to talk with great innuendo." It can mean "to carp, cajole, needle, and lie." It can mean "the propensity to talk around a subject, never quite coming to the point." It can mean "making fun of a person or situation". It can "also denote speaking with the hands and eyes." It is "the language of trickery that set of words achieving Hamlet's 'direction through indirection'". The Monkey "is a 'signifier,' and the Lion, therefore, is the signified". He described "Signify" as "To imply, goad, beg, and boast by indirect verbal or gestural means. A language of implication" and at last concludes that, Signifyin (g) is a "technique of indirect argument or persuasion", "a language of implication", "to imply, goad, beg, boast, by indirect verbal or gestural means".

By applying the notions on the manuscript of *The Drinking Gourd*, some stances and examples of "Double-voicedness" and "Signifyin (g)" were found. Anger and Black Nationalism found in the play were considered as "tropological revision". The vernacular language exploited by some Africans in the play was regarded as "speakerly text". The allusive title was introduced as an example of "talking texts". By depiction of some examples of "Signifyin (g)" in the play, not only the anti-colonial aspects of the play were highlighted, but also the rich identity of this text as a representative of an African American literature was proved. In so many instances discussed above, the soldier narrator's narration, Zeb talking, Rissa's sentences and Hannibal speech were considered and discussed as examples of signification. By applying Gates ideas, not only Hansberry's anti-colonial attitude has been proved, but also the rich identity of her text was revealed.

FARAHANI, M. J.; AMJAD, F. A. O que faz uma dramaturga afro-americana como Lorraine Hansberry em *The Drinking Gourd*? Uma análise dos pontos de vista de Henry Louis Gates. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.141-155, jul./dez. 2018.

- **RESUMO:** Henry Louis Gates, o mais proeminente crítico contemporâneo de estudos afro-americanos, tomou de Saussure o termo "significando" e o redefiniu. Ele descreve "signifyin (g)", na tradição do vernáculo afro-americano, como um jogo de palavras linguístico cujo significado só se revela posteriormente. Ele acredita na "voz dupla",

que significa falar tanto a linguagem da cultura dominante quanto a linguagem dos subordinados, afirmando em seguida que “a voz dupla” é o melhor epítome de “signifyin (g)”. Pretende-se aplicar as noções de “double-voicedness” (“voz dupla”) e “signifyin (g)” na análise do manuscrito *The Drinking Gourd*, escrito pela dramaturga afro-americana Lorraine Hansberry. Pretende-se, ainda, contar com essas noções quando será dado destaque à atitude anticolonial e as características pós-colonialistas da peça. A pesquisa, realizada em bibliotecas, é qualitativo-descritiva e não se espera um mero resultado quantitativo. As noções mencionadas foram introduzidas e algumas posições e exemplos de “signifyin (g)” e “dupla voz” foram descobertos na peça. Hipoteticamente, este artigo concluiu que o drama de Hansberry obtém as suas características anticoloniais por meio dessas vozes e culturas afro-americanas.

- **PALAVRAS-CHAVE:** Henry Louis Gates. Signifyin (g). Lorraine Hansberry. Voz dupla. *The Drinking Gourd*. Pós-colonialismo.

References

- ABRAHAMAS, R. D. **The changing concept of the negro hero**. Texas: Black Studies, 1962.
- ABRAHAMAS, R. D. **Deep down in the jungle**. Chicago: Aldine Publishing Company, 1964.
- BRADFORD. S. H. **Harriet Tubman: the moses of her people**. New York: GEO. R. Lockwood & Son, 1886.
- BROWN-GUILLORY, E.; HOUSTON, G. Lorraine Hansberry: the politics of the politics surrounding *The Drinking Gourd*. **Tex**, [S. L.], v. 4, n. 1, p.18-26, 1985.
- FARRISON, W. E. Lorraine Hansberry's last dramas. **CLA Journal**, Baltimore, v. 16, n. 2, p. 188-197, 1972.
- GATES, H. L. **The signifying monkey: a theory of African: American literary criticism**. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- GATES, H. L. **Figures in black**. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- GAYLE, A. **The black aesthetics**. New York: Doubleday, 1971.
- HANSBERRY, L. **The collected last plays: Les Blancs, The Drinking Gourd and What use are the flowers?** New York: Vintage Books, 1994.
- HARRIS, T. This disease called strength: some observations on the compensating construction of black female character. **Literature and Medicine**, Baltimore, v. 14, n. 1, p. 109-126, 1995.
- KLAGES, M. **Literary theory: a guide for the perplexed**. London: Continuum, 2011.

- NADERI, L. The concept of signifyin (g) monkey in *Beloved* by Toni Morrison. **Natural Science**, New York, v. 11, n. 12, p.196- 200, 2013.
- PAGE, Y. W. **Icons of African American literature: the black literary world**. Santa Barbra: Greenwood, 2011.
- PARKS, H. B. **Follow the Drinking Gourd**. Texas: Texas Folklore Society, 1928.
- PRIYA, M. Quest for freedom in Lorraine Hansberry's *The Drinking Gourd*. **International Journal of English Literature and Social Sciences**, [S. L.], v. 3, n. 3. p. 314-317. 2018.
- SMITHERMAN, G. **Talkin and testifyin: the language of black America**. Wayne: Wayne State University Press, 1986.
- STAPLES, R. The myth of the black matriarchy. **The Black Scholar**, London, v. 1, n. 3/4, p. 8-16, 1970.
- WOLFE, A. P. Double-voicedness in incidents in the life of a slave girl: loud talking to a northern black readership. **ATQ: 19th century American literature and culture**, [S. L.], v. 22, n. 3, p. 517, 2008.

LA TRAGEDIA HOY: DOS REESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS DEL MITO DE ANTÍGONA

Teresa VALLÈS-BOTEY*

- **RESUMEN:** La cuestión todavía candente de si es posible hoy la tragedia es debatida por grandes críticos como George Steiner [1963] y Albin Lesky [1957] con posiciones no plenamente coincidentes. Nos proponemos aquí comparar sus propuestas y para ello analizaremos desde ambas perspectivas dos reescrituras contemporáneas del mito de Antígona: *Antígona* [1942] del dramaturgo francés Jean Anouilh y *La tumba de Antígona* [1967] de la filósofa y escritora española María Zambrano, que, como veremos, mantienen una dispar relación intertextual con la *Antígona* de Sófocles.
- **PALABRAS CLAVE:** *Antígona*. Tragedia. George Steiner. Albin Lesky. Jean Anouilh. María Zambrano.

Steiner o la sinrazón trágica

En su reconocido ensayo *La muerte de la tragedia* [1963], George Steiner (2011) propugna la muerte de este género tras Shakespeare y Racine. Lo que caracteriza la tragedia según Steiner es la imposibilidad de comprensión del destino y la inexistencia de justicia. El guerrero homérico, de acuerdo con su cosmovisión, sabe que no puede comprender ni dominar el destino y que, tras el desenlace, las cuentas de los hombres con los dioses no quedan saldadas. De ahí nace el sentido trágico de la vida, fundado en la sinrazón del destino. Las excelsas cualidades de Edipo, su valentía y rectitud en la búsqueda de la verdad, no le salvan de la desgracia y sufre un castigo que no guarda proporción con la falta cometida.

De nada vale pedir una explicación racional o piedad. Las cosas son como son, inexorables y absurdas. El castigo impuesto supera de lejos a nuestras culpas. [...]

No obstante, en el mismo exceso de su padecimiento se encuentran los títulos del hombre para aspirar a la dignidad. Impotente arruinado, mendigo ciego expulsado de la ciudad, él alcanza una nueva grandeza. El hombre es ennoblecido por el rencor vengativo o la injusticia de los dioses. No le vuelve inocente, pero le purifica como si hubiera pasado por las llamas. (STEINER, 2011, p.13).

* UIC - Universitat Internacional de Catalunya. Facultad de Humanidades. Barcelona – España. 08017 - tvalles@uic.es

Artigo recebido em 16/11/2018 e aprovado em 10/05/2019.

Edipo adquiere su definitiva grandeza como héroe trágico al asumir dignamente su destino inexorable, al que no exige lógica ni proporcionalidad en la pena. Steiner compara esta concepción de lo trágico con la del texto bíblico de *El libro de Job*, para concluir que la tragedia es contraria al sentido judaico del mundo (sentido que heredará, en parte, el cristianismo). Su argumento es que la cosmovisión de este relato asume la posibilidad de una comprensión del destino basada en la justicia, es decir, en el convencimiento de que cada individuo recibe a la larga un castigo o una recompensa de sus acciones de acuerdo con sus méritos o culpas. Donde hay justicia, defiende Steiner, no hay tragedia, pues la justicia hace comprensible y razonable el destino. En otras palabras, la sinrazón trágica es incompatible con el convencimiento de que el orden del universo y de la condición humana es accesible a la razón. ¿Implica esto, tal y como defiende Steiner, que no es posible hoy la tragedia?

Un posible contraejemplo a la tesis de Steiner podría ser la reescritura del mito de Antígona estrenada en 1942 por Jean Anouilh, pues parece que cumple los requisitos de Steiner y, sin embargo, es una obra contemporánea. Esta *Antígona* lleva a cabo una desmitificación de la heroína mediante la ironía metateatral y una reformulación del sentido trágico de la existencia, a la vez que respeta con fidelidad los elementos formales del mito. Lo que caracteriza la Antígona de Anouilh es que la muerte de la protagonista es mera absurdidad. Antígona ya no sigue un imperativo ético sino que se recrea en su propio destino con una introspección exaltada y un narcisismo enfermizo. “Ningún mandamiento divino, ningún mandamiento ético absoluto exige otra cosa [...] ha abandonado sus pueriles sueños de heroísmo y de impacto político” (STEINER, 2000, p. 227). En esta versión del mito, Tiresias y toda referencia a lo trascendente desaparecen, y Creón, que con sus palabras “[...] ha socavado los fundamentos existenciales de la acción de Antígona” (STEINER, 2000, p. 227), logra poner en cuestión cada una de las razones que invoca la heroína. Al final, Antígona morirá por no tener motivos para vivir, porque se ha desvanecido amargamente su sueño infantil de felicidad plena y le repugna la felicidad acomodadiza que Creón predica.

Todos vosotros me dais asco con vuestra felicidad. Con vuestra vida que hay que amar, cueste lo que cueste... Yo lo quiero todo, en seguida, y que sea completo. De lo contrario me niego. No quiero ser modesta y contentarme con un trocito, si he sido juiciosa. Quiero estar segura de todo y que sea tan hermoso como cuando era pequeña... o morir (ANOUILH, 2009, p. 183).

De nada sirven los argumentos de Creón para hacer recapacitar a una ofuscada Antígona. “¡Es absurdo!”, exclama Creón; “Sí, es absurdo” (ANOUILH, 2009, p. 168), admite Antígona, a la vez que renuncia a comprender su destino fatal: “No quiero comprender. Esto está bien para usted. Yo estoy aquí para otra cosa que para comprender. Estoy aquí para decirle que no y para morir” (ANOUILH, 2009, p. 174). El absurdo se hace evidente cuando Antígona admite amargamente “Ya no sé por qué muero” (ANOUILH, 2009, p. 197) y cuando el coro afirma que “Todos los que tenían que morir han muerto. Los que creían una cosa, y los que creían lo contrario, y aun los que no creían en nada y se vieron

envueltos en el asunto sin comprender nada. Muertos parecidos, todos bien rígidos, bien inútiles, bien podridos” (ANOUILH, 2009, p. 202). Que se considere inútil, absurda, la muerte de la heroína es la prueba final de su desmitificación.

Este absurdo nace de un profundo pesimismo y escepticismo antropológico, de la ausencia de esperanza en la condición humana. El mensaje del autor es antropocéntrico y pesimista, ha desaparecido el plano divino que representaba Tiresias, se ha desvanecido la confianza en el orden y la justicia del cosmos, se ha evaporado la posibilidad de comprender el destino. Por el prólogo sabemos que los personajes se saben actores que representan un papel: “Antígona es la chica flaca que está sentada allí, callada. [...] Pero no hay nada que hacer. Se llama *Antígona* y tendrá que desempeñar su papel hasta el fin [...]” (ANOUILH, 2009, p. 125). Mediante la ironía metateatral se propone una visión irónica y sarcástica del mito de Antígona (DÍAZ TEJERA, 1989).

Así, pues, vemos en una obra contemporánea la sinrazón trágica que Steiner considera requisito de la tragedia. En este sentido, la Antígona de Anouilh se puede interpretar como un argumento a favor de que sí es posible hoy la tragedia. Es posible, eso sí, una vez liquidada la herencia cultural judeocristiana, adoptando el pesimismo antropológico y una cosmovisión nihilista.

Otra obra contemporánea que es interesante analizar bajo la perspectiva de Steiner es *La tumba de Antígona* de María Zambrano, escrita durante su exilio en París en los años cuarenta y publicada en 1967. A diferencia de la reescritura de Anouilh, la de Zambrano no sigue la trama de la tragedia de Sófocles, sino que la acción se desarrolla íntegramente en la cueva donde Antígona ha sido condenada a morir y a la que acuden para hablar con ella los diversos personajes de la tragedia. La cueva que tenía que ser su tumba será una especie de útero materno del que renacerán los personajes tras un proceso de maduración de su ser. *La tumba de Antígona* es la historia de una “[...] progresiva maduración del ser que, en y gracias al vacío, representado por la tumba, intenta coincidir consigo mismo, emerger desde ese vacío en un verdadero acto de renacimiento” (MEKOUAR-HERTZBERG, 2006, p. 61). En su conversación con Edipo, Antígona descubre que su estancia en esa cueva –que se encuentra más allá de la vida y de la muerte– se debe a que está llamada a ser “profeta [...] del ser del hombre” (ZAMBRANO, 2015, p. 169-170), pues tiene la misión de ayudar a su padre y a los otros personajes a “nacer del todo”, a alcanzar una mayor maduración de su ser:

EDIPO. —Oh, Antígona, tengo yo que decirte dónde estás, cuando es tan claro; todo esto es tan claro. Estás en el lugar donde se nace del todo. Todos venimos a ti, por eso. Ayúdame, hija, Antígona, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.

ANTÍGONA. —¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí. A través de mí. (ZAMBRANO, 2015, p. 190-191).

Su misión humanizadora está ligada a la expiación, tal y como Antígona misma explica a su hermana Ismene: “Tú no tenías que venir conmigo a lavar a nuestro hermano

sin honra, porque mira, ya está claro, la lavandera soy yo” (ZAMBRANO, 2015, p. 183). En este acompañamiento que está llamada a ofrecer a los demás personajes, Antígona cumple la función del espejo que mediante el diálogo les ofrece la verdad sobre su ser. Esa verdad que Antígona proclama cuando denuncia el mal y la injusticia es agua que hace posible la limpieza y purificación. Su destino es proclamar una verdad que es “[...] una luz que está por encima y más allá y que al caer sobre nosotros, los mortales, nos hiere. Y nos marca para siempre. Aquellos sobre quienes cae la verdad, son como un cordero con el sello de su amo” (ZAMBRANO, 2015, p. 214). Por ejemplo, Antígona acusa a sus hermanos Etéocles y Polinices de su falta de fraternidad con los hombres:

ANTÍGONA. —Sí, yo soy vuestra hermana. Pero vosotros dos ¿sois hermanos míos? ¿Sois hermanos de alguien? ¿Le habéis permitido a la hermandad que inunde vuestro pecho deshaciendo el rencor, lavando la muerte, esa que ahora tenéis, y que cuando llegue la otra, venga limpia, de acuerdo con la ley de los Dioses? (ZAMBRANO, 2015, p. 210).

¿Es *La tumba de Antígona* una tragedia desde el punto de vista de Steiner? Cabe pensar que no, pues no hay lugar en esta obra a la sinrazón y la injusticia. Desde el punto de vista de Steiner, la obra de Zambrano no es una tragedia por el mismo motivo que no lo es el libro de Job: por la existencia de un sentido o significado de la tragedia que padece la protagonista y porque se alcanza una justicia. La Antígona de Zambrano comprende por fin su existencia, descubre el sentido de su vida y su misión humanizadora y, tras llevarla a cabo, recibe su recompensa cuando la muerte finalmente le conduce a la otra vida:

DESCONOCIDO SEGUNDO. —Antígona: ven, vamos, vamos.

ANTÍGONA. —Ah, sí. ¿Dónde? ¿Adónde? Sí, Amor, Amor, tierra prometida. (ZAMBRANO, 2015, p. 236).

Por tanto, la justicia forma parte de la cosmovisión de esta obra, en la que cada personaje debe asumir sus errores y purificarlos para alcanzar la maduración de su ser. En este sentido, la obra de Zambrano daría la razón a la hipótesis de Steiner según la cual la tragedia no es posible en una cosmovisión –como la de Zambrano– que hereda la perspectiva judeocristiana y conserva la confianza última en el orden del universo.

Las formas de lo trágico según Lesky

Por su parte, Lesky (2001 [1957]) apunta la posibilidad de otra interpretación de lo trágico que supone incluir el libro de Job y la Antígona de Zambrano entre las obras trágicas. Lesky distingue tres formas de presentarse lo trágico. La primera es la *visión radicalmente trágica del mundo*, que es “[...] la concepción del mundo como sede de la destrucción incondicional de fuerzas y valores que necesariamente están en pugna, destrucción sin solución y no explicable por ningún sentido trascendente” (LESKY, 2001,

p. 51). Este es el caso, sin duda, de la Antígona de Anouilh, que Lesky (2001, p. 47) considera uno de los más grandes dramaturgos de su tiempo. Esta forma de tragedia en sentido estricto se correspondería con el concepto de lo trágico que defiende Steiner.

Lesky (2001, p. 52) distingue una segunda forma trágica que llama *conflicto trágico absoluto*. “Tampoco aquí hay solución y en su extremo se encuentra la destrucción”; sin embargo, el conflicto no representa al mundo por entero sino

[...] un suceso parcial del mundo, y es completamente concebible que aquello que en este caso especial tuvo que finalizar con muerte y destrucción sea parte de un todo trascendente y adquiera su sentido de las leyes que rigen ese todo. Y si el hombre aprende a conocer esas leyes y a comprender su juego, ello significa que la solución se encuentra en un plano superior a aquel en que este conflicto tuvo la muerte como final (LESKY, 2001, p. 52).

La Antígona de Sófocles podría considerarse un ejemplo de esta categoría, pues la muerte de la heroína no es absurda, sino tiene un valor ejemplar trascendente y adquiere sentido en un plano superior al de su supervivencia física: será ejemplo ante los ciudadanos y será admitida con honores en el más allá. En este sentido, el concepto de tragedia propuesto por Steiner podría considerarse demasiado restringido, pues llevaría a excluir la obra de Sófocles del canon de tragedias por el hecho de sugerir un sentido trascendente en lugar de la sinrazón trágica. A favor de este sentido más amplio del concepto de tragedia, Lesky (2001, p. 50) arguye que en el período culminante de la cultura ática no era obligado el final penoso y que tragedias como la *Orestíada* de Esquilo acaban con una reconciliación.

El tercer nivel que distingue Lesky (2001, p. 52) es la *situación trágica*. “También en ella encontramos los elementos que constituyen lo trágico. Hay fuerzas opuestas que se levantan unas contra otras, ahí está el ser humano que no encuentra la solución a su conflicto”, sin embargo “la nube que parecía impenetrable se rasga y, del azul del cielo, surge la luz de la salvación que inunda la escena que aún se hallaba en la noche tempestuosa”. Por tanto, lo que singulariza una situación trágica es la posibilidad de un desenlace no trágico: “Una tragedia [...] puede participar de lo auténticamente trágico en la forma de la situación trágica, lo cual no impide que tenga un final feliz” (LESKY, 2001, p. 54). No cabe duda que el libro de Job puede considerarse trágico en este sentido, pues –tras superar terribles pruebas– sus bienes son restituidos y alcanza un estado más pleno de paz interior y de comunicación con Dios: “Sólo de oídas sabía de ti, pero ahora te han visto mis ojos” (*Job* 42,5). La inclusión del libro de Job entre las obras trágicas es un argumento a favor de la posibilidad, que Steiner rechaza, de que sea “posible lo trágico dentro de la idea cristiana del mundo” (LESKY, 2001, p. 55).

¿Y *La tumba de Antígona* de Zambrano? ¿Se puede considerar también trágica en el tercer sentido que propone Lesky? Esta obra podría ser el paradigma de situación trágica con desenlace feliz, en un relato que, sin vincularse explícitamente con la cosmovisión cristiana, es compatible con ella. Puede decirse que esta obra es un desenlace dichoso de la de Sófocles, pues representa el momento en que se rasgan las nubes y poco a poco se van

iluminando los sombríos personajes. Es el momento de recoger los frutos del sacrificio que Antígona ha realizado: “Ese saber que no busqué se paga. Cada gota de esa luz, de ésta que venís a beber ahora ya muertos, cuesta sangre. [...] Mi sangre fue, todavía más que la vuestra, sacrificada: a ese poco de saber, a esa brizna de luz” (ZAMBRANO, 2015, p. 214). La cueva donde había sido condenada a morir no será “[...] un espacio de muerte, como era de suponer, sino de vida, no un espacio de silencio, sino de palabras, no un espacio de soledad sino de encuentros y/o re-encuentros” (MEKOUAR-HERTZBERG, 2006, p. 53). Zambrano representa la reconciliación de los personajes con su propia identidad y con los demás, la reconstrucción del individuo y de las relaciones humanas y cívicas.

Ya cumplida la transgresión de la Ley, los desafíos de la actuación de la joven exiliada parecen de orden privado, íntimo: se trata de re-hacerse, re-crearse, renacer, objetivo cuya omnipresencia es indiscutible en el discurso de Antígona a lo largo de la obra. [...] esta re-construcción íntima sirve de base a una reelaboración de la esfera pública. (MEKOUAR-HERTZBERG, 2006, p. 58).

Efectivamente, la heroína clásica es aquí un ser que parte al encuentro de sí mismo a través de los otros (PREZZO, 1999, p. 107), de modo que su desarrollo como persona es un proceso paralelo a la maduración de su compromiso cívico: “[...] frente al individualismo egoísta, que es autodestructivo e insolidario, Zambrano insiste en el carácter social de la persona” (ORTEGA MUÑOZ, 2001, p. 61). Desde esta perspectiva, el desarrollo del individuo es requisito para la existencia de la sociedad – “[...] la Polis podría haber dicho a su ciudadano: ‘de que seas un hombre depende mi existencia’” (ZAMBRANO, 2011, p. 112) – y también la clave de su organización política como democracia: “[...] si hubiera que definir la democracia podría hacerse diciendo que es la sociedad en la cual no sólo es permitido, sino exigido, ser persona” (ZAMBRANO, 2011, p. 169).

Conclusiones

Steiner propone una visión de la tragedia fundada sobre la sinrazón y la injusticia, sobre la ausencia total de sentido. Por su parte, Lesky adopta una noción más amplia que no descarta obras en las que el sentido trasciende al protagonista y en que, eventualmente, tiene lugar un desenlace de reconciliación. Desde esta perspectiva tanto *Antígona* de Anouilh como *La tumba de Antígona* de Zambrano pueden considerarse tragedias, mientras que para Steiner sólo la primera cumple los requisitos. Por otra parte, al ser Anouilh una obra contemporánea representa un contraejemplo de la muerte de la tragedia preconizada por Steiner, de modo que podemos concluir que sí es posible la tragedia hoy, ya sea en obras que niegan la posibilidad de sentido, ya sea en obras que propugnan un sentido trascendente al héroe trágico.

El análisis de las *Antígonas* de Anouilh y Zambrano pone de manifiesto distintas formas de reescritura, pues su relación intertextual con el mito clásico es dispar. La de Anouilh es fiel a la trama y transgresora del sentido global, pues conserva el argumento a la vez que —como ejercicio de contraescritura— desmitifica y desacraliza la heroína. Se trata de un contradiscurso que formalmente es un hipertexto que reescribe completamente el hipotexto de Sófocles, de acuerdo con el modo de reescritura que Genette (1989, p. 19) llama hipertextualidad: “[...] la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de la obra A) y declarada de una forma más o menos oficial”.

Por su parte, Zambrano reformula la trama: cambia el desenlace (la protagonista no se suicida al llegar a la cueva) e inventa nuevas escenas que forman como un epílogo de la obra clásica. Pero, diferencia de la de Anouilh, su cosmovisión es compatible con la de Sófocles y la desarrolla en consonancia con su propia visión filosófica de la persona como ser relacional y en constante proceso de maduración. Para distinguir ambas formas de reescritura puede ser útil tener en cuenta que, si analizamos la historia del mito (entendida como el conjunto de acontecimientos contados), Anouilh es conservador en relación a la *forma del contenido* de los eventos del mito (acciones, acontecimientos, personajes), mientras que elabora un contradiscurso del mito clásico en el nivel de la *sustancia del contenido*. En cambio Zambrano transforma la forma del contenido (con nuevas acciones y acontecimientos, también con nuevos personajes como la nodriza o la harpía), pero la sustancia del contenido está en sintonía con el mito clásico y lo desarrolla poniéndolo en conexión con su pensamiento filosófico. De modo diverso, ambos ejemplos de reescritura ponen de manifiesto que, como señala Steiner (2000), no hay duda de que las *Antígonas* son verdaderamente *éternelles* y están tan cercanas a nosotros en nuestro presente que siguen dando forma a nuestro sentido del yo y del mundo.

Agradezco a Neus Rotger y Gonzalo Pontón su atenta lectura de una versión previa de este trabajo.

VALLÈS-BOTEY, T. Tragedy today: two contemporary rewritings of the myth of Antigone. **Revista de Letras**, São Paulo, v.58, n.2, p.157-164, jul./dez. 2018.

- **ABSTRACT:** *The still hot question of whether tragedy is possible today is discussed by great critics such as George Steiner [1963] and Albin Lesky [1957] with positions that do not fully coincide. We will compare here their proposals, and to this end we will analyse from both perspectives two contemporary rewritings of the myth of Antigone: Antigone [1942] by the French playwright Jean Anouilh and La tumba de Antígona [The Tomb of Antigone, 1967] by the Spanish philosopher and writer María Zambrano, which, as we shall see, maintain a dissimilar intertextual relationship with Sophocles' Antigone.*
- **KEYWORDS:** *Antigone. Tragedy. George Steiner. Albin Lesky. Jean Anouilh. María Zambrano.*

Referencias

ANOUILH, J. **Jezabel. Antígona**. Buenos Aires: Losada, 2009. Obra original publicada en 1942.

DÍAZ TEJERA, A. **Ayer y hoy de la tragedia**. Sevilla: Alfar, 1989.

GENETTE, G. **Palimpsestos: la literatura de segundo grado**. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

LESKY, A. El problema de lo trágico. *In*: LESKY, A. **La tragedia griega**. Barcelona: Acantilado, 2001. p. 29-75. Obra original publicada en 1957.

MEKOUAR-HERTZBERG, N. La dimensión del exilio en La tumba de Antígona de María Zambrano. **Hispanística XX**, Dijon, n. 24, p. 49-70, 2006.

ORTEGA MUÑOZ, J. F. **La Humanización de la sociedad**: María Zambrano. Sevilla: Unión General de Trabajadores de Andalucía, 2001.

PREZZO, R. Imágenes del subsuelo: las figuras femeninas en la Antígona de Zambrano. **Aurora**, Barcelona, n. 1, p. 104-112, 1999.

STEINER, G. **Antígonas: una poética y una filosofía de la lectura**. Barcelona: Gedisa, 2000.

STEINER, G. **La muerte de la tragedia**. Madrid: Siruela, 2011. Obra original publicada en 1963.

ZAMBRANO, M. **Persona y democracia**. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011. (Obras completas, 3).

ZAMBRANO, M. **La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico**. Madrid: Cátedra, 2015. Obra original publicada en 1967.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Albin Lesky, p. 157
- Alienação, p. 109
- Álvaro Bisama, p. 43
- Antígona, p. 157
- Apropiacionismo*, p. 77
- Carolina Maria de Jesus, p. 11
- Deseo*, p. 97
- Desplazamiento*, p. 29
- El acto de una verdadera mujer*, p. 97
- El falo, prehistoria al complejo de Edipo*, p. 97
- Equivalencia metatextual*, p. 77
- Fotografía*, p. 43
- Gênero romance, p. 11
- George Steiner, p. 157
- Henry Louis Gates, p. 141
- Homem unidimensional, p. 109
- Horror, p. 43
- Identidad*, p. 55
- Índios americanos em peças de tema não americano, p. 123
- Innovacionismo autorreferencial*, p. 77
- Intertextualidad posmoderna*, p. 77
- Jean Anouilh, p. 157
- Laberinto*, p. 55
- Literatura brasileira contemporânea, p. 11
- Lo femenino*, p. 97
- Lorraine Hansberry, p. 141
- Mapuche*, p. 29
- Marcuse, p. 109
- María Zambrano, p. 157
- Memoria*, p. 43
- Metáfora, p. 55
- Modernidade, p. 109
- Mujer*, p. 29
- Mundo, p. 55
- Novela hispanoamericana*, p. 43
- Perspectivismo*, p. 77
- Poesía*, p. 29
- Pós-colonialismo, p. 141
- Razão, p. 109
- Roberto Bolaño, p. 77
- Signifyin (g)*, p. 141
- Teatro da Idade de Ouro Espanhola, p. 123
- Teatro Espanhol do Siglo de Oro (TESO), p. 123
- Territorio*, p. 29
- The Drinking Gourd*, p. 141
- Tragedia*, p. 157
- Voz dupla, p. 141

SUBJECT INDEX

- Albin Lesky, p. 157
Alienation, p. 109
Álvaro Bisama, p. 43
American Indians in plays of non-American theme, p. 123
Antigone, p. 157
Appropriation, p. 77
Carolina Maria de Jesus, p. 11
Contemporary Brazilian Literature, p. 11
Displacement, p. 29
Double-voicedness, p. 141
George Steiner, p. 157
Henry Louis Gates, p. 141
Hispano american novel, p. 43
Horror, p. 43
Identity, p. 55
Jean Anouilh, p. 157
Labyrinth, p. 55
Lorraine Hansberry, p. 141
Lust, p. 97
Mapuche, p. 29
Marcuse, p. 109
María Zambrano, p. 157
Memory, p. 43
Metaphor, p. 55
Metatextual equivalence, p. 77
Modernity, p. 109
Novel Genre, p. 11
One-dimensional man, p. 109
Perspectivism, p. 77
Photography, p. 43
Poetry, p. 29
Postcolonialism, p. 141
Postmodern intertextuality, p. 77
Reason, p. 109
Roberto Bolaño, p. 77
Self-referential innovation, p. 77
Signifyin (g), p. 141
Spanish Golden Age theatre, p. 123
Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), p. 123
Territory, p. 29
The act of a true woman, p. 97
The Drinking Gourd, p. 141
The feminine, p. 97
The phallus, prehistory to the Oedipus complex, p. 97
Tragedy, p. 157
Women, p. 29
World, p. 55

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- AMJAD, F. A., p. 141
CÁCERES-LORENZO, M.-T., p. 123
COSTA, A. K. T. da, p. 11
FARAHANI, M. J., p. 141
FINOL, J. E., p. 55
NAVARRETE GONZÁLEZ, C. A., p. 29
OLIVARES KOYCK, C. X., p. 43
PEREIRA, R. S., p. 11
RIVERA-SOTO, J., p. 77
SALDÍAS ROSSEL, G., p. 29
VALLÈS-BOTEY, T., p. 157
VARGAS GARCÍA, K., p. 97
VELASCO GUERRERO, L. A., p. 109

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:

