

ISSN: 2683-3352

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Volumen 26 | Número 1

MAYO - OCTUBRE 2023



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA EDITORIAL

Berenice Ortega Villela | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SECRETARIA DE REDACCIÓN

Alma Delia Miranda Aguilar | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Nair Anaya Ferreira | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Rosalba Lendo Fuentes | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Sabina Longhitano Piazza | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alejandro Patat | Università per Stranieri di Siena (Italia)

Claudia Ruiz García | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Ute Seydel | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Angélica Tornero Salinas | Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México)

Lilia Irlanda Villegas Salas | Universidad Veracruzana (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Jean Cristophe Amramovici | Université Paris Sorbonne (Francia)

Pénélope Cartalet | Université de Lille (Francia)

Marina Fe Pastor | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Stéphanie Genand | Université de Rouen (Francia)

Noelle Groult | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Maria Pia Lamberti | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Laura López Morales | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Luciana Namorato | Indiana University Bloomington (Estados Unidos)

Federico Patán López | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Francisco José Rodríguez Mesa | Universidad de Córdoba (España)

SERVICIO SOCIAL

Roberto Correa Alfaro | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Diana Aimée Landín Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

DISEÑO

Logotipo y portada | Ana Paulina García Treviño

Formación | Isabel del Toro Macías Valadez

Cuidado editorial | Isabel del Toro Macías Valadez | Mariana Ibarra Alcubierre | Elena Andrade Martínez



Anuario de Letras Modernas, volumen 26, número 1, mayo — octubre 2023, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: anuario.modernas@filos.unam.mx. Dirección web: <http://www.revistas.filos.unam.mx/index.php/anuariodeletrasmodernas>. Editora responsable: Mtra. Berenice Ortega Villela. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2021-101917590000-102. ISSN: 2683-3352. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor, México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Todos los textos publicados en *Anuario de Letras Modernas* se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los textos publicados en esta revista siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un trabajo publicado en *Anuario de Letras Modernas* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Anuario de Letras Modernas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: [10.22201/ffyl.26833352e.2023.26.1](https://doi.org/10.22201/ffyl.26833352e.2023.26.1)

CONTENIDO

ARTÍCULOS

Una mirada al suicidio durante el Siglo de las Luces.....	6
<i>Claudia Ruiz García</i>	
Camões e Voltaire ou a epopeia na balança do tempo: Historicização e polemização literária (séculos XVIII e XIX)	18
<i>Paulo Silva Pereira</i>	
Rip Van Winkle: el héroe improductivo	41
<i>Juan Gabriel Garduño Moreno Ma. del Carmen Gómez-Pezuela Reyes</i>	
A personagem e a ação na dramaturgia, de José Saramago. Uma leitura de <i>A Noite</i>	60
<i>Luciana de Cassia Camargo Pirani</i>	
Pier Paolo Pasolini y la memoria de la Roma contemporánea	76
<i>Alonso Ríos González</i>	
“Los persas de esta historia”: lo poético-político en José Saramago.....	93
<i>Burghard Baltrusch</i>	

TRADUCCIONES

Siete poemas de Antonia Pozzi.....	117
<i>Idelfonso Román Guerrero Guzmán</i>	

A
ARTÍCULOS
L
M

UNA MIRADA AL SUICIDIO DURANTE EL SIGLO DE LAS LUCES

A VIEW OF THE SUICIDAL ACT IN THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Claudia RUIZ GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: clarugar@unam.mx

Resumen

El presente artículo aborda varias formas de acercarse a la problemática del suicidio frente a la sociedad, la moral y la religión en el siglo XVIII en Francia e Italia. Se trata de un tema de gran importancia que es analizado por algunas mentes ilustradas como es el caso del Barón de Montesquieu, Voltaire, Cesare Beccaria y Giacomo Casanova. Se revisa la incorporación del vocablo “suicidio” a las lenguas inglesa, francesa, española e italiana y se investigan las razones por las cuales algunos filósofos prefieren abordarlo con extrema cautela, mientras que otros lo hacen frontalmente, arriesgándose a severos castigos por parte de la censura. En cada uno de los textos de estos autores, se utilizan diferentes estrategias discursivas para acercarse a un tema tan delicado, castigado por los tribunales civiles y religiosos. Se estudian obras de ficción y tratados políticos tales como *Las cartas persas* y *Del espíritu de las leyes* de Montesquieu, *El Tratado de la Tolerancia* de Voltaire, *De delitos y penas* de Beccaria y el *Discurso y diálogos sobre el suicidio* e *Historia de mi vida* de Giacomo Casanova. A lo largo de ellos, se observa un interesante mecanismo en la historia de las mentalidades, ya que se asiste a un cambio de paradigma que desembocará, poco a poco, en una nueva mirada sobre el acto suicida, pues se desdibuja

Abstract

The article addresses several ways of approaching the problem of suicide through the eyes of society, morality, and religion in France and Italy in the eighteenth century. It is a vast topic analyzed by several illustrated minds such as Montesquieu, Voltaire, Cesare Beccaria, and Giacomo Casanova. The text reviews the incorporation of the word “suicide” into English, French, Spanish, and Italian and questions why some philosophers prefer to approach it with extreme caution while others only do it frontally, risking severe punishments by censorship. In each text, several discursive strategies are used to approach such a delicate subject, for suicide was punished by the civil and religious courts. The article also studies fictional and political treatises such as *Persian Letters* and *The Spirit of Law* by Montesquieu, *Treatise on Tolerance* by Voltaire, *On Crimes and Punishments* by Beccaria, and *Discourse and Dialogues on Suicide* and *History of My Life* by Giacomo Casanova. An interesting mechanism in the history of mentalities is observed due to a paradigm shift that will gradually lead to a new view of the suicidal act. The belief in the participation of the devil as responsible for inciting the person to do so is blurred, and the common idea that the act is a behavior typical of madness is questioned. Suicide finally begins



la creencia de la participación del diablo como responsable de incitar a la persona a realizarlo y se pone en tela de juicio la idea común de que se trata de un comportamiento propio de la locura. El concepto comienza, por fin, a explicarse dentro de un marco racional y absolutamente comprensible, para posteriormente lograr despenalizarlo y secularizarlo.

to be explained within a rational and understandable framework since decriminalization and secularization were subsequently achieved.

Palabras clave: *Suicidio* || *Literatura francesa*
|| *Literatura italiana* || *Secularización* ||
Ilustración

Keywords: *Suicide* || *French Literature* ||
Italian Literature || *Secularization* ||
Enlightenment

Hablar de suicidio en el siglo XVIII (situemos, por ejemplo, los casos específicos de Francia e Italia) es confrontarse con un debate de orden filosófico, religioso, moral y cultural de gran envergadura para la época. Esta discusión no deja indiferente a un grupo de mentes muy lúcidas, entre las cuales podríamos citar a personalidades de la talla de los Barones d’Holbac o de Montesquieu, pero también a Voltaire y, del otro lado de los Alpes, se podría mencionar a Radicatti (2003) autor de la *Dissertazione filosofica sulla morte* (1732), al marqués Cesare Beccaria (1991), quien escribe el célebre tratado *Dei delitti e delle pene* (1765), en donde dedica un apartado específico a este acto y finalmente los interesantes y deliciosos *Dialoghi sul suicidio* (1782) de Giacomo Casanova (2007).

Esta polémica se convierte en un tema de sociedad, como observan Dominique Godineau (2012) y Georges Minois (1995), dos de los historiadores galos que más han estudiado esta problemática. No es gratuito que el término “suicidio” se integre a los diccionarios de lengua francesa por primera vez en 1734, copiado de una voz que comienza a usarse en el siglo XVII en Inglaterra a partir de las raíces latinas *sui*: de sí, y *caedes/cide*: matar. Este término, de acuerdo con Lorena Cecilia López Stenmetz (2020: 461), se atribuyó a un teólogo y moralista español llamado Caramuel, y comenzó a utilizarse por quienes cuestionaban las prohibiciones y dogmas de la Iglesia, defendiendo así el derecho individual a decidir por su propia muerte. Además, resultaba de gran utilidad porque evitaba la carga negativa de comparar dicho acto con una mera acción criminal. En francés, sus primeros usos datan de la segunda década

del siglo XVIII y en italiano, así como en español, fue aceptado en los diccionarios hasta el siglo XIX, aunque se emplea tal cual a lo largo de los textos que abordaremos en estas líneas. La aparición de dicha palabra permite remplazar una serie de perífrasis y expresiones para referirse a la muerte voluntaria, por ejemplo: “la muerte de sí mismo”, “abreviarse los días”, “atentar contra sí mismo”, “ahogarse el corazón”, “homicidio de sí mismo” (Godineau, 2012: 7), entre otras tantas. Este reemplazo es un reflejo evidente de una transformación crucial en la historia de las mentalidades. Sin embargo, hablar de este asunto en el siglo XVIII a veces no resulta tan sencillo. Algunos filósofos que vierten sus opiniones al respecto prefieren esconderse en el anonimato; otros utilizan mecanismos más sofisticados, como darles la voz a personajes que observan lo que sucede en Europa, provenientes de otras latitudes geográficas, lejos de este continente, con sistemas religiosos y morales ajenos al cristianismo; y, por último, algunos, los más osados, lo comentan de cara al mundo o, incluso, intentan llevarlo a cabo.

Por año de publicación, se podría abordar, en primer lugar, el célebre texto de Montesquieu (1973) *Lettres persanes* de 1721, donde dos visitantes, Usbek y Rica, abandonan su país para llegar a Francia y, desde sus propios parámetros orientales, examinan la sociedad parisina. A través de su correspondencia con amigos que dejaron en Ispahan u otros lugares, les comunican sus diferentes puntos de vista sobre esta peculiar nación. Así, bajo la perspectiva y la óptica de dos extranjeros que miran de cerca una serie de prácticas y representaciones mentales enraizadas en Europa, les exponen atrevidos y críticos argumentos de toda índole sobre lo que ven, por ejemplo, la práctica del divorcio en el pueblo francés, el derecho a ser felices, la crítica a los sistemas religiosos hegemónicos, las bases de la monarquía, la moda, el adulterio y otros tantos. Entre muchos de éstos, se sitúa uno dedicado exclusivamente al suicidio. En la carta 76, Usbek le comparte a su amigo Ibben que se encuentra en Esmirna, su sorpresa ante un sistema jurídico europeo que se ensaña frente a quien comete este acto y de esta forma le dice:

Les lois sont furieuses en Europe contre ceux qui se tuent eux-mêmes. On les fait mourir, pour ainsi dire, une seconde fois; ils sont traînés indignement par les rues; on les note d’infamie ; on confisque leurs biens.

Il me paraît Ibben, que ces lois sont bien injustes. Quand je suis accablé de douleur, de misère, de mépris, pourquoi veut-on m’empêcher de mettre fin à mes peines et me priver cruellement d’un remède qui est en mes mains?

Pourquoi veut-on que je travaille pour une société dont je consens de n'être plus? Que je tienne, malgré moi, une convention qui s'est faite sans moi? La société est fondée sur un avantage mutuel: mais, lorsqu'elle me devient onéreuse, qui m'empêche d'y renoncer? La vie m'a été donnée, comme une faveur; je puis donc la rendre, lorsqu'elle ne l'est plus.¹ (Montesquieu, 1973: 195)

Con esta estrategia, que es la misma empleada por muchos filósofos, (tal es el caso de los libertinos eruditos de la generación precedente) Montesquieu alza la voz de una manera muy fina para cuestionar el carácter delictuoso que se le ha otorgado a este acto. Sin embargo, se protege bien de la censura al presentar inmediatamente después la respuesta del corresponsal de Usbek, Ibben, quien, en una carta lacónica, le señala que “si un être est composé de deux êtres, et que la nécessité de conserver l'union marque plus la soumission aux ordres du créateur, on en a pu faire une loi religieuse. Si cette nécessité de conserver l'union est un meilleur garant des actions des hommes, on en a pu faire une loi civile” (1973: 193).² Catorce años después, en *Del'Esprit des Lois*, Montesquieu (2013) vuelve a tocar este delicado tema, ya no dentro de una ficción, sino en un tratado político. Como muchos filósofos de su tiempo, admiradores del clima político, filosófico y religioso que impera en Inglaterra, al referirse al suicidio como “la enfermedad inglesa” advierte: “Les Anglais se tuent sans qu'on puisse imaginer aucune raison qui les y détermine, ils se tuent dans le sein même du bonheur. Cette action, chez les Romains, était l'effet de l'éducation; elle tenait à leur manière de penser et à leurs coutumes; chez les Anglais, elle est l'effet d'une maladie; elle tient à l'état physique de la machine, et est indépendante d'autre

1 Trad. “Las leyes en Europa son terribles contra aquellos que se matan a sí mismos. Se podría decir que mueren por segunda vez, son arrastrados de forma indigna a lo largo de las calles, se les difama y se confisca sus bienes. Me parece Ibben, que estas leyes son muy injustas. Cuando el peso del dolor, la miseria, el desprecio cae sobre ti, ¿por qué se me impediría poner fin a mis penas y privarme cruelmente de un remedio que está en mis manos? ¿Por qué quieren que trabaje para una sociedad de la cual ya no me siento parte, que siga, a pesar de mí, una norma que se elaboró sin mi consentimiento? La sociedad se funda sobre una serie de ventajas mutuas, pero cuando éstas son tan onerosas, ¿quién me impide renunciar a ellas? La vida me fue dada como un favor, puedo devolverla cuando ya no lo es más”. Todas las traducciones son mías.

2 Trad. “Si un ser está compuesto de dos seres, y que la necesidad de conservar la unión viene más de la sumisión a las órdenes del creador, se puede hacer de esto una ley religiosa. Si esta necesidad de conservar la unión es la mejor garantía de las acciones de los hombres, se puede hacer una ley civil”.

cause” (Montesquieu, 2013: 164).³ Con la lucidez que lo caracteriza, este filósofo nunca toma partido por el suicidio, pero sí se manifiesta abiertamente por exigir la supresión del peso de la ley sobre este acto.

En esta misma tesitura, se puede mencionar a Cesare Beccaria (1991), quien protegido por el anonimato, publica, en 1765, el tratado *Dei Delitti e Delle Pene*. Robert Badinter (1991: 12) lo sitúa como un miembro de un pequeño cenáculo de filósofos denominado el “Caffè”, quienes se reúnen para discutir temas prohibidos que no pueden debatirse en la cerrada y prejuiciosa sociedad milanesa de su tiempo y se asumen como discípulos de d’Alembert, Diderot, Helvetius, Buffon, Hume, Rousseau y otros más. El texto de Beccaria tuvo, en territorio francés, una recepción muy positiva y, rápidamente, el matemático d’Alembert lo elogió al apuntar que, con esta obra, el italiano se ganaba una reputación inmortal. Posteriormente, Grimm alaba la circulación del tratado en terreno galo, pues permitirá a los legisladores remediar la barbarie jurídica de los tribunales (Badinter, 1991: 13). Interesa resaltar la postura de Beccaria frente al peso de la ley cuando se comete un suicidio. Así, denuncia la crueldad de los castigos penales y, sobre todo, se suma a la multiplicidad de voces que se rebelan contra las irregularidades de los procedimientos criminales. Entre éstos se encuentra la aplicación de la ley y su castigo cuando se trata de un suicidio. Para el milanés, es un delito que no debería acarrear forzosamente un castigo, porque éste no podría recaer sobre inocentes, o bien, sobre un cuerpo insensible o inanimado. En este último caso, el castigo no produciría ninguna impresión sobre los vivos pues, en su opinión, funcionaría como si se aplicara un latigazo sobre una estatua. Para este filósofo, este delito es una falta que tendría que ser únicamente castigada por Dios y no por los hombres. Incluso cuando aborda el apartado contra la pena de muerte, cuestiona cómo se podría conciliar este principio con aquel que le prohíbe al hombre el derecho de matarse. Si este derecho es tan severamente castigado, entonces se cuestiona cómo se le podría aplicar a otro o a la misma sociedad (Beccaria, 1991: 126). Si se hace recaer un castigo sobre la familia del suicida, esta acción, para Beccaria, es totalmente injusta y arbitraria, porque la libertad exige que las penas sean exclusivamente personales. Además, se rebela contra el grado de responsabilidad que ésta carga frente a dicho acto, pues por una parte, padece los estragos de su deshonra

3 Trad. “Los ingleses se matan sin que exista ninguna razón que los empuje a ello, incluso lo hacen estando felices. Este acto, para los romanos, era efecto de la educación; estaba ligado a su manera de pensar y costumbres. Para los ingleses, es el efecto de una enfermedad, ligado al estado físico de la máquina y es independiente de otra causa”

y, por otra, sufre las consecuencias de la confiscación de los bienes del desaparecido. El milanés complementa esta reflexión respondiendo a aquellos que podrían argumentar que, al menos, el temor de la pena serviría para impedir al hombre que quisiera inclinarse por la muerte: “Chi tranquilamente renuncia al bene della vita, e odia l’esistenza quaggiù, talché vi preferisca un’infelice eternità, non sarà punto mosso dalla meno efficace e più lontana considerazione dei figli o dei parenti” (Beccaria, 1991:71).⁴

Sobre el problema del peso del castigo que incumbe a las familias de un suicida, quien más vocifera contra estas penas injustas es Voltaire (1975).⁵ No en vano se involucra en uno de los procesos judiciales más sonados de la historia de Francia, el célebre “caso Calas” que, más tarde, dará origen a su *Traité sur la Tolérance* (1763). Se trata de la historia de un joven protestante que se suicida pues quería convertirse al catolicismo. Su conversión estaba motivada por el hecho de que buscaba ejercer una serie de derechos civiles que estaban más limitados para los partidarios de la Iglesia reformada. Después de su resolución y muerte, la familia, en el momento de las deposiciones, se contradice por miedo a la deshonra y la pérdida de sus bienes, aunque termina más tarde por confesar el suicidio del hijo o hermano, quien se ahorca.⁶ Sin embargo, la justicia, presionada por la opinión de los vecinos que afirmaban que el padre lo había matado, pues se oponía a su conversión al catolicismo, decide culpabilizar a Jean Calas, diciendo que lo había estrangulado. Durante los interrogatorios se tortura al progenitor quien, en todo momento, se declara inocente. Es condenado a muerte después de

4 Trad. “Un hombre que, con toda tranquilidad mental, renuncia a la felicidad de vivir y odia la existencia en la Tierra a tal grado de preferir una eternidad de desgracia, seguramente no tendrá ninguna consideración hacia sus hijos y familiares”.

5 Voltaire leyó el texto del milanés en italiano y en una carta fechada del 16 de octubre de 1765, dirigida a Damilaville le comenta: “Je commence à lire aujourd’hui le livre italien *Des Délits et des Peines*. A vue de pays, cela me paraît philosophique; l’auteur est un frère”. Trad. “Hoy comienzo a leer el libro italiano *De delitos y penas*. A ojo de buen cubero, ya me parece filosófico; el autor es un hermano” (Voltaire, 2019:237).

6 En el célebre Comentario que Voltaire (1975) hace sobre el texto de Beccaria, *Dei delitti et delle pene*, alude a la ley del emperador Marco Antonio, que nunca fue revocada, y que, a la letra, dice: “Si votre père ou votre frère, n’étant prévenu d’aucun crime, se tue ou pour se soustraire aux douleurs, ou par ennui de la vie, ou par désespoir, ou par démence, que son testament soit valable, ou que les héritiers succèdent par intestat” (274). Trad. “Si vuestro padre o hermano se matan, no habiendo cometido ningún crimen, ya fuera para liberarse de algún dolor o por simple hartazgo de la vida, o bien por desesperanza o demencia, que su testamento siga siendo válido, o que los herederos sean sus sucesores como intestados”. Para el filósofo francés, se trata de una ley totalmente humana que ha sido olvidada por los tribunales modernos. Considera que, a pesar de la pertinencia de la ley, en su tiempo se arrastra al suicida a la fosa común, o bien se le entierra una estaca y se mancha su memoria. Además, se castiga a los hijos y a la viuda, que ya tienen una pena muy grande pues han perdido a su padre y marido, secuestrando su patrimonio. Y, con su ironía característica, termina el comentario diciendo que no se puede heredar de un hombre quien, supuestamente, no tiene herencia del cielo (Voltaire, 1975: 274).

haber sido martirizado con el suplicio de la rueda. Voltaire decide informarse sobre las etapas de la investigación previas al juicio y descubre una serie de inconsistencias o errores judiciales. A partir de ese momento, juzga pertinente usar su renombre para poner en evidencia, primero, al parlamento de Toulouse, responsable de la acusación y, enseguida, aplastar al verdadero culpable, es decir, al fanatismo. Voltaire aprovecha este acontecimiento para despotricar contra la falta de lógica de los tribunales laicos y religiosos que no pueden, con ningún argumento sensato, justificar el peso de la ley sobre la muerte voluntaria. En efecto, desde la Edad Media, este acto es perseguido en toda Europa, no únicamente por la Iglesia, sino también por el derecho secular. Se trata de un crimen contra Dios, pero también contra el rey pues, con esta acción, se le despoja de uno de sus súbditos. Esto explicaría la razón por la cual el suicidio también es perseguido por los tribunales laicos, quienes pueden castigar al culpable más allá de su muerte (Godineau, 2012: 17). Voltaire, enemigo acérrimo de la Iglesia, pero también de cualquier manifestación de abuso de poder, se lanza contra estas jurisdicciones desde la fuerza de su pluma y logra así, aunque sea de forma póstuma, rehabilitar el nombre de Calas. Victorioso le escribe a su corresponsal Élie Bertrand diciéndole:

Ce n'est pas une petite besogne de plaider contre un parlement. Cependant je l'ai entrepris, et j'ai été soutenu par l'amour de l'humanité. La superstition seule a fait rouer le malheureux Calas [...] Cette superstition est une hydre toujours renaissante. On ne peut détruire toutes ses têtes, mais il est bon d'en couper quelqu'une de temps en temps.⁷ (Voltaire, 2009: 106)

Quien recurre al *Diccionario filosófico* de Voltaire para expresar su posición frente al suicidio es Giacomo Casanova. En su *Discours sur le suicide* menciona dicho texto para ilustrar las diferentes posturas de grandes filósofos de la historia de la humanidad ante la muerte voluntaria. Si para el enciclopedista francés “quand on est mécontent de sa maison il faut en sortir” (Citado en Casanova, 2007: 41), el italiano lo refuta diciendo que un hombre no está loco, aunque esté a disgusto en su hogar; por esta razón, no lo quema ni lo derrumba y, si lo hiciera, es porque ya

⁷ Trad. “No es una tarea menor alegar contra un parlamento. Sin embargo, lo llevé a cabo, y lo hice motivado por el amor a la humanidad. La superstición en sí misma golpeó al desdichado de Calas [...] Esta superstición es una hidra que no deja de renacer. No podemos destruir todas sus cabezas, pero al menos es bueno cortar una de vez en cuando.”

contaba con otro donde resguardarse.⁸ En esta obra, Casanova parte de la idea de que el suicidio, frente a la moral cristiana, es un acto abominable y lo denuncia por crear una falsa ilusión de libertad, mientras que en sus *Dialogues* esta problemática es abordada de otra forma. Lo explica así en la introducción:

J'ai écrit, il y a treize ans, un petit traité contre le suicide [discours] et je l'ai publié. Au cours de ces années, m'est parvenue la nouvelle du suicide de deux personnages qui l'exécutèrent le lendemain du jour où ils avaient lu ma dissertation. J'en fus contrarié [...] Affligé par cette aventure, et désireux de remédier au mal, que je fis involontairement au genre humain, je me suis déterminé à écrire en faveur du suicide, certain que, si mon raisonnement contre lui a armé la dextre, l'effet de ce nouvel essai devrait être de l'en désarmer.⁹ (Casanova, 2007: 71)

René de Cecatty (2007) advierte que Casanova lo hace con mucha cautela para no clamar de forma abierta su ateísmo. Para este crítico, la función de estos dos textos es diferente; sin embargo, ambos tienen como objetivo principal trazar el autorretrato del ateo y del libertino ya que toca temas muy espinosos como el de la fe, Dios, la dependencia, la naturaleza, las ilusiones, la evidencia, la necesidad, la física, para concluir, después de haber revisado todos estos aspectos, con el suicidio (Cecatty, 2007: 12). Casanova, pocos años antes de morir, intentó suicidarse ante su deterioro físico y, sobre todo, debido a los desaires y desagradables sinsabores que padeció con La Charpillon, una hija de prostituta que conoció durante su estancia en Londres, a quien quiso seducir; no obstante, fracasó rotundamente, pues ésta, a pesar de tener apenas diecisiete años, se burló constantemente de él, además de introducirlo en un medio de estafadores, quienes le arrebataron el poco dinero que tenía. En su obra pseudobiográfica,¹⁰

⁸ Trad. "Cuando uno está descontento en su casa debe salir".

⁹ Trad. "Hace trece años escribí un pequeño tratado contra el suicidio [*Il Discorso*] y lo publiqué. En el curso de estos años, me llegó la noticia del suicidio de dos personas que lo realizaron al día siguiente de haber leído mi disertación. Quedé fuertemente contrariado. Afligido por este acontecimiento y deseoso de remediar el mal que había provocado al género humano de manera involuntaria, me decidí a escribir a favor del suicidio, convencido de que, si el razonamiento en contra le había dado armas a la mano derecha, el efecto de este nuevo ensayo podría tal vez desarmarla".

¹⁰ La crítica especializada en este autor, donde cabrían figuras de la talla de Jean-Christophe Igalens (2013), Chantal Thomas (1985), Maxime Rovere (2011), Ilona Kovacs (2002), Jean-Marie Goulemont (en Casanova, 2014), entre muchos otros, coinciden en la necesidad de poner en duda algunos relatos de su *Histoire de ma vie*. Casanova decide escribir este texto en francés, así lo expresa en el prefacio, porque para él esta lengua tiene mayor difusión que el

Histoire de ma vie, Casanova (2014) relata una historia compleja de engaños y mentiras por parte de su amante y de la madre que casi lo llevó al suicidio, pues estuvo a punto de lanzarse al río Támesis por culpa de ella. Exasperado por la cadena de mentiras de la hija y de su progenitora, redacta un testamento y llena sus bolsillos de plomo camino al río. La culpa se apodera de él y decide dar fin a sus días. Así lo expresa:

Chemin faisant, mes réflexions me confirmaient de plus en plus dans mon projet, car je me disais qu'en continuant à vivre j'éprouvais les tourments de l'enfer mille fois le jour en voyant l'image de la Charpillon me reprochant justement sa mort. Je me félicitais même de n'avoir besoin d'aucun effort pour exécuter un parti qui me semblait avoué par la plus sévère raison. Je sentais en outre un secret orgueil de me voir le courage de me punir moi-même du crime dont je me voyais coupable.¹¹ (184)

En el trayecto encuentra a un amigo, el caballero Edgar, quien lo distrae de sus intenciones, pues lo invita a divertirse; posteriormente, le organiza una fiesta, que termina en orgía, postergando así su suicidio. Al día siguiente, continúa la diversión desenfadada y, en un sitio de baile, descubre a La Charpillon en persona danzando animadamente. Estos episodios, como muchos otros del texto, están impregnados de situaciones novelescas, a veces muy divertidas, que trivializan un tema tan serio como el referido en estas líneas. El lector asiste a la escena de la supuesta agonía de la joven, narrada por la madre, a la desesperación de Casanova, al encuentro fortuito del caballero, a ciertos detalles de la orgía, como la presencia de una banda de músicos ciegos, quienes no

italiano. Sin embargo, Chantal Thomas (1985) explica esta elección, señalando que este autor sostiene un lazo pasional con esta lengua y su ciudad capital. Para ella: “París lui apparut, au premier regard, comme la ville par excellence, la ville de la mode et de la vitesse, de l'imposture et de la charlatanerie, de l'élégance et de l'esprit, l'antichambre de la cour de Versailles. Paris est synonyme du monde, quand le monde s'identifie et se réduit à la secte du 'beau monde'” (17). Trad. “París le pareció, a primera vista, la ciudad por antonomasia, la ciudad de la moda y de la velocidad, de la impostura y charlatanería, de la elegancia e ingenio, antesala de la corte de Versalles. París es sinónimo de mundo, cuando éste se identifica y reduce a la secta del 'bello mundo’”.

11 Trad. “Durante mi caminata, mis reflexiones reafirmaban cada vez más mi proyecto, porque me decía que al continuar viviendo, resentía los tormentos del infierno mil veces al día cada vez que viera la imagen de la Charpillon reprocharme precisamente su muerte. Incluso me congratulaba de no necesitar ningún esfuerzo para realizar algo que me parecía conformado por la más severa razón. Además experimentaba un orgullo escondido de tener el coraje de castigarme por un crimen del que me sentía culpable”.

podían ver a sus asistentes desnudos. Con este desparpajo y, a veces, cierto cinismo, el lector puede muy bien poner en duda lo que Casanova concluye sobre el suicidio:

L'homme ne doit jamais se tuer, car il se peut que la cause de son chagrin cesse avant que la folie arrive. Cela veut dire que ceux qui ont l'âme assez forte pour ne jamais désespérer de rien sont heureux. Mon âme a manqué de force dans cette circonstance : j'avais perdu tout espoir, et j'allais me tuer en homme sage, quoi que puisse en penser mon lecteur. Je ne dus la vie et le retour de l'espérance qu'au hasard.¹² (2014: 186)

Los autores de obras favorables al suicidio no lo abordan de esta manera o, simplemente, no lo cometen, salvo algunas excepciones, como el caso del tratadista sueco Johann Robeck, quien lo concretó una vez terminada la redacción de su estudio *De morte voluntaria philosopharum vivorum et bonorum vivorum*, en 1735 (Minois, 1995: 294). Estamos entonces frente a un cambio de paradigma, ya que el tema y los actos de suicidio se instalan, como dice Godineau (2012: 69), en el paisaje mental, contribuyendo así a la banalización social del acto suicida; sin embargo, habrá que esperar hasta los últimos años del siglo para despenalizarlo y secularizarlo.

Si, desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, los suicidas eran percibidos, más bien, como apestados y acarreaban múltiples problemas a sus allegados, poco a poco comienza a modificarse esta impresión. Si en un principio el acto suicida se consideraba como una tentación diabólica provocada por la desesperanza o como un comportamiento propio de la locura, con el paso del tiempo y gracias al abordaje de este tema desde las diferentes perspectivas filosóficas, jurídicas y teológicas, se le justifica y aprueba, sin por ello hacer su apología. Simplemente, una gran mayoría de mentes ilustradas del siglo llegan a la conclusión de que, cuando la vida es demasiado dolorosa, ya sea física o mentalmente, entonces no queda más que legitimarlo. Así, se elimina de esta acción, sin decirlo llanamente, el papel que juega el diablo en él, y se explica dentro de un marco racional y completamente comprensible. Además, se convierte en un gesto

¹² Trad. "Un hombre jamás debe matarse, porque es probable que la causa de su pesar cese antes de enloquecer. Quiero decir con esto que, aquellos que tienen un alma sólida para no desesperar por nada, son felices. A mi alma le faltó fuerza en esta circunstancia. Había perdido la esperanza e iba a matarme como sabio, sin importar lo que piense mi lector. No le debo la vida y el retorno de la esperanza más que a una mera casualidad".

común y se nombra por doquier: en las actas judiciales, las crónicas, la nota policiaca, en las cartas de suicidas que dejan de esconderse, pues ya no se le considera como un acto criminal. Se trata, como lo apunta de forma tan precisa Georges Minois (1995), de “L’affirmation de l’individualisme et de la liberté autant que moyen d’action sur la société, la note de suicide est caractéristique de l’esprit des Lumières” (333).¹³ Se podría entonces concluir diciendo que la despenalización del suicidio, que tiene lugar a finales del siglo que nos ocupa, se consolida en el momento en que los responsables políticos y religiosos comienzan a darse cuenta, sin decirlo abiertamente, que quien se suicida es muy probable que lo haga por la falta de salud del grupo social al que pertenece. Al fin, se deja de perseguir de forma insensata a los muertos después de muertos, otro gran logro que se suma a otras victorias de este peculiar siglo.

Referencias bibliográficas

- AUDEGEAN, Phillipe. (2014). *Cesare Beccaria, filosofo europeo*. Carocci editore.
- BADINTER, Robert. (1991). “Présence de Beccaria”. En Cesare Becaria, *Des Délits et des peines* (pp. 9-47). Garnier/Flammarion.
- BECARIA, Cesare. (1991 [1765]). *Des Délits et des peines* (Robert Badinter, Ed.). Garnier/Flammarion.
- CASANOVA, Giacomo. (2007 [1782]). *Discours sur le suicide* (René de Ceccatty, Ed.). Rivages Poche.
- CASANOVA, Giacomo. (2014 [1793]). *Histoire de ma vie: Anthologie - Le Voyageur Europeen* (Jean Marie Goulemot, Ed.). Librairie Générale Française.
- DE CECCATTY, René. (2007). Préface. En Giacomo Casanova, *Discours sur le suicide* (René de Ceccatty, Ed.). (pp. 7-16). Rivages Poche.
- GODINEAU, Dominique. (2012). *S’abréger les jours. Le suicide en France au XVIIIe siècle*. Armand Colin.
- IGALENS, Jean-Christophe. (2013). *Casanova. L’écrivain en ses fictions*. Classiques Garnier.

¹³ Trad. “La afirmación del individualismo y de la libertad como medio de acción sobre la sociedad, la nota sobre el suicidio es característica del espíritu de las Luces”.

- KOVÁCS, Iliona. (2002). “Histoire d’ un corpus: le traitement du dialogue à travers les manuscrits des Mémoires de Casanova”. *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae*, (22), 65-74. <http://acta.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/1817>.
- LÓPEZ STEINMETZ, Lorena Cecilia (2020). “Acerca del vocablo suicidio: preexistencia del acto humano de darse muerte respecto de la posibilidad de su nominación”. *Boletín de Filología*, 55(1), 461-470. <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/57744>.
- MINOIS, Georges. (1995). *Histoires du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*. Fayard.
- MONTESQUIEU. (1973 [1721]). *Lettres persanes*. (Jean Starobinski, Ed.). Gallimard.
- MONTESQUIEU. (2013 [1748]). *De l’esprit des lois. Denis de Casabianca*. Garnier/Flammarion.
- RADICATI, Alberto. (2003 [1732]). *Dissertazione filosofica sulla morte* (Tomaso Cavallo, Ed.). Edizioni Ets.
- ROVERE, Maxime. (2011). *Casanova*. Gallimard.
- THOMAS, Chantal. (1985). *Casanova: Un voyage libertin*. Éditions Denoël.
- VOLTAIRE. (1975 [1763]). *L’affaire Calas et autres affaires. Traité sur la tolérance* (Jacques Van den Heuve, Ed.). Gallimard.
- VOLTAIRE. (2009 [1763]). *L’affaire Calas. Traité sur la tolérance* (Michel Jarrety, Ed.). Librairie Générale Française.

CAMÕES E VOLTAIRE OU A EPOPEIA NA BALANÇA DO TEMPO: HISTORICIZAÇÃO E POLEMIZAÇÃO LITERÁRIA (SÉCULOS XVIII E XIX)

CAMÕES AND VOLTAIRE OR THE EPIC ON THE BALANCE OF TIME: HISTORICIZATION AND LITERARY CONTROVERSY (18TH AND 19TH CENTURIES)

Paulo SILVA PEREIRA

Centro de Literatura Portuguesa

UNIVERSIDADE DE COIMBRA | Coimbra, Portugal

Contato: psilvapereira@sapo.pt

Resumo

Numa altura em que se celebram os 450 anos da publicação de *Os Lusíadas*, pretende-se visitar a épica camoniana e a sua presença assídua em debates intelectuais dos séculos XVIII e XIX, para além do seu contributo para a afirmação da cultura de língua portuguesa. Para isso, analisaremos testemunhos em que a discussão em torno do(s) modelo(s) da épica se cruza com opiniões veiculadas por Voltaire ou com a apropriação de textos voltairianos por parte de comentadores. O *Ensaio Sobre a Poesia Épica*, que marca um período em que o autor começava a percorrer os domínios da filosofia e da história, mas sem abandonar a sua atuação como poeta, apresenta material riquíssimo. A primeira versão surgiu durante o exílio na Inglaterra, com o objetivo de preparar o caminho para a publicação de *La Henriade*. Seguem-se as polémicas, traduções não autorizadas e diferentes versões até que, em 1732, publica a sua própria versão (revista) em francês. Voltaire selecionou oito estudos de caso, enumerando e comparando virtudes e defeitos de cada um deles: Poemas Homéricos, Virgílio, Lucano, Tasso, Trissino, Ercilla, Camões e Milton. No caso de Camões, as críticas devem-se ao facto de misturar divindades clássicas com entidades

Abstract

In the context of the 450th anniversary of the publication of *Os Lusíadas*, this article revisits the Camonian epic, its presence in the intellectual debates of the 18th and 19th centuries, and its contribution to the consolidation of Portuguese-speaking culture. For this purpose, we analyze testimonies in which the discussion around the model(s) of the epic intersects with opinions conveyed by Voltaire and the appropriation of Voltairian texts by commentators. The *Essay on Epic Poetry*, which marks a period when the author began to explore the domains of philosophy and history without abandoning his work as a poet, contains valuable material. The first version was published during Voltaire's exile in England to pave the way for the publication of *La Henriade*. Controversies followed due to the publication of unauthorized translations and different versions until 1732, when he published his own (revised) version in French. Voltaire selected eight case studies—Homeric Poems, Virgil, Lucan, Tasso, Trissino, Ercilla, Camões, and Milton—and listed and compared their virtues and defects. On the other hand, Camões was criticized for mixing classical deities with religious entities and using unnecessary



religiosas e ao uso de ornato estilístico desnecessário. Quanto à *Henriade*, poema que contou com traduções para português logo a partir do séc. XVIII, sabe-se que influenciou a percepção sobre o que (e como) deveria ser a poesia épica, pelo que não causa estranheza a sua inclusão nestes debates. Do *corpus* fazem parte textos de F. Xavier de Meneses, J. Agostinho de Macedo, William Julius Mickle, Tomás José de Aquino, J. A. Bezerra de Lima, Morgado de Mateus, entre outros.

stylistic ornament. As for the *Henriade*, a poem that had translations into Portuguese since the 18th century, it is well known that it influenced the perception of what (and how) epic poetry should be, so its inclusion in these debates is not surprising. The *corpus* includes texts by F. Xavier de Meneses, J. Agostinho de Macedo, William Julius Mickle, Tomás José de Aquino, J. A. Bezerra de Lima, Morgado de Mateus, among others.

Palavras-chave: *Luís de Camões* || *Voltaire* ||
Poesía épica || *Literatura portuguesa* ||
Debates

Keywords: *Luis de Camões* || *Voltaire* ||
Epic Poetry || *Portuguese Literature* ||
Debates

Celebrámos, em 2022, os 450 anos da publicação de *Os Lusíadas*, pelo que proponho aqui uma revisitação crítica da épica camoniana, da sua presença assídua em debates intelectuais dos séculos XVIII e XIX, para além do seu contributo para a afirmação da cultura de língua portuguesa. Para isso, analisarei testemunhos em que a discussão em torno do(s) modelo(s) da épica se cruza com opiniões veiculadas por Voltaire (1694-1778) ou com a apropriação de textos voltairianos por parte de comentadores portugueses e estrangeiros. Na verdade, a defesa e a crítica da épica camoniana ocuparam lugar de relevo nas disputas e polémicas travadas entre escritores e intelectuais da cena cultural luso-brasileira e europeia de Setecentos e Oitocentos. Nesse ambiente muitas vezes acirrado, cruzavam-se tendências tão díspares quanto a censura a desvios ou falhas do texto camoniano face às regras da retórica e da poética clássicas ou a defesa apologética e com vigor nacionalista de um autor que ocupava cada vez mais o centro canónico da literatura portuguesa.

No período compreendido entre a segunda metade do século XVII e a segunda metade do século seguinte, surgiram vários ataques a *Os Lusíadas*, destacando-se os de René Rapin, nas *Réflexions sur la poétique d'Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, de 1647, de Louis Moréri, no *Grand dictionnaire historique*, de 1674, e naturalmente de Voltaire, no *Essai sur la poésie épique*, de 1728, que será objeto de particular atenção neste estudo. O primeiro tradutor francês de *Os Lusíadas*, Duperron

de Castera (1735), reagia aos argumentos de Voltaire (*La Lusiade du Camoens: poeme heroique sur la decouverte des Indes Orientales* (Camões, 1735)), mas uma segunda tradução, proposta por La Harpe e Vaquette d’Hermilly, em 1776, é ainda mais contundente nas farpas lançadas contra o poema camoniano, provocando a resposta de António de Araújo de Azevedo (1806), da Academia de Ciências de Lisboa, que publicou uma “Memória em defesa de Camões contra Monsieur de la Harpe”.

De Voltaire se pode com razão dizer que foi uma das figuras mais admiradas e mais odiadas da cena cultural europeia dos séculos XVIII e XIX. No âmbito português (ou até, se quisermos, luso-brasileiro), pese embora a existência de contributos relevantes que têm aparecido nos últimos anos (De Brito, 1990; Rouanet, 2008; Marques, 2018; Magalhães, 2021a; 2021b), está ainda por fazer um levantamento sistemático e profundo da circulação e receção das obras de Voltaire, bem como da sua influência no plano literário e cultural. Essa influência podia assumir múltiplas formas —leitura crítica e atenta de opiniões veiculadas pelo autor francês; citação mais ou menos extensa; alusão pontual ou até mesmo plágio—, mas é preciso ter consciência de que citar Voltaire ou evocar traços do seu pensamento, não significava necessariamente um gesto de admiração ou de repulsa, pois nalguns casos estava apenas em causa a apropriação avulsa de elementos que circulavam na esfera cultural e não de uma discussão densa resultante de um conhecimento efetivo da obra. Queria também referir que este meu contributo integra-se numa pesquisa mais alargada, atualmente em curso, no âmbito do Projeto interdisciplinar *Cartografar Voltaire em Portugal e na Literatura Portuguesa (sécs. XVIII-XXI)*.¹

O *Ensaio Sobre a Poesia Épica*, que marca um período em que Voltaire começava a percorrer os domínios da filosofia e da história, mas ainda não tinha abandonado totalmente a sua atuação como poeta, apresenta material riquíssimo. A primeira versão foi publicada em 1727, durante o exílio na Inglaterra, com o objetivo de promover o interesse pela publicação do seu poema épico, *La Henriade*.² Seguiram-se as

1 O Projeto (<https://cartografarvoltaire.uc.pt/projeto/>), coordenado por Marta Teixeira Anacleto e integrado no Centro de Literatura Portuguesa (CLP), tem por missão “estabelecer e analisar o corpus das traduções portuguesas das obras de Voltaire —ficção narrativa e dramática, épica, ensaios filosóficos e políticos— desde o final do século XVIII até à contemporaneidade” e prevê a criação e posterior disponibilização de uma base de dados digital, a produção de uma antologia digital comentada e de um volume de estudos críticos.

2 O *Ensaio*, originalmente publicado com o título *Essay Upon the Epick Poetry of the European Nations*, passou a ser lido e comentado não só na Inglaterra, onde teve mais três reedições entre 1728 e 1731, mas também na França, onde percorreu uma trajetória mais conturbada e polémica.

polémicas, proibições, traduções não autorizadas e diferentes versões até que o autor, em 1732, decidiu publicar a sua própria versão, ampliada e revista, em francês. Esta é mais extensa do que a inglesa, uma vez que passa de 39 para 52 páginas e contempla dez capítulos: uma introdução, um capítulo dedicado a cada um dos oito poetas épicos representantes das nações europeias —um grego (Poemas Homéricos), dois latinos (Virgílio e Lucano), dois italianos (Tasso e Trissino), um espanhol (Alonso de Ercilla), um português (Camões) e um inglês (Milton)— e uma conclusão.

O contacto de Voltaire com a obra de Camões ocorreu muito provavelmente ainda na Inglaterra, onde o poema tinha boa aceitação desde a publicação da tradução de Sir Richard Fanshaw, em 1664. Isso explica o facto de o capítulo dedicado ao português, no ensaio inglês, apresentar erros de grafia que decorrem da matriz adotada pelas edições inglesas (para nomear o herói português utilizava a grafia Velasco de Gama e na primeira edição francesa do *Ensaio* mudou para Verasco; a grafia só foi corrigida entre 1742 e 1746). Além dos erros de grafia mencionados, o maior equívoco também se encontra neste capítulo do *Ensaio* em inglês: na biografia de Camões, afirma-se que este teria sido contemporâneo de Vasco da Gama e teria escrito *Os Lusíadas* a bordo do navio do célebre navegador português. Em todo o caso, uma leitura atenta mostra-nos que aquela escolha de obras da tradição épica ocidental é influenciada pelo propósito de preparar o caminho para *La Henriade*, tanto mais que faz questão de enumerar e comparar virtudes e defeitos de cada uma delas.

Ao passarmos em revista o panorama das traduções para língua portuguesa de *La Henriade* (1728), poema que narra as guerras civis e os episódios que levaram à ascensão de Henrique de Navarra (futuro Henrique IV) ao trono francês, verificamos a existência de várias propostas. Em 1789, foi publicada uma tradução feita pelo médico Tomás de Aquino Bello e Freitas, nascido em Minas Gerais e formado pela Universidade de Coimbra, com o título: *Henriada de Voltaire poema épico composto na língua franceza por Mr. de Voltaire, traduzida (em verso) na portugueza, e illustrado com algumas notas* (Porto, Oficina de António Alvares Ribeiro). Surgirá depois, em 1812, uma reedição no Rio de Janeiro, pela Imprensa Régia (mais recentemente, foi republicada com prefácio de Sergio Paulo Rouanet (2008). Apesar de não dispormos (ainda) de uma cartografia transversal, à escala luso-brasileira e europeia, de todas as implicações resultantes de opiniões veiculadas por Voltaire a propósito do poema de Camões, é possível reconstituir alguns núcleos mais relevantes, em articulação com o perfil dos respetivos contextos geográfico-culturais.

Logo a partir da primeira metade do século XVIII, começam a aparecer referências cada vez mais insistentes a Voltaire no âmbito da reflexão poetológica sobre o modelo da epopeia. Uma dessas primeiras (e mais relevantes) referências aparece pela mão de Francisco Xavier de Meneses, IV Conde de Ericeira, no poema *Henriqueida* (1741), um projeto que começou a tomar forma por volta de 1720, mas que esteve suspenso durante onze anos devido ao interesse do autor por “musas mais severas”. Ora, se considerar o paratexto “Advertências preliminares ao poema heroico da *Henriqueida*”, nomeadamente no setor em que se discute a natureza e o alcance da prática da imitação, depressa se percebe que *La Henriade* disputava já um lugar de eleição entre as obras canónicas da tradição épica ocidental. O exercício que o Conde da Ericeira leva a cabo manifesta algumas semelhanças com o que o próprio Voltaire propusera no *Essai*, pela alusão ao que de melhor (ou de pior) se podia imitar em cada caso:

Os Franceses, que melhor que muitas nações, deram os preceitos para o poema épico, confessam que ainda o não têm perfeito. Pode ser que se excetue desta regra M. de Voltaire na sua *Henriade*, ou *Henriquida*, com quem o meu Poema se parece mais no título que na forma, não deixando de estimar, quanto merece, a sua sublime e natural poesia, que eu quisera imitar antes que outras ideias muito diferentes das do meu assunto. (De Meneses, 1741: s/p)

Para além da alusão ao ascendente cada vez maior da teorização literária francesa, o autor teve o cuidado de explicar que a similitude em termos de título entre as duas obras não significava proximidade conceptual e, se mostrava sensível à qualidade da elocução poética voltairiana, dificilmente poderia aceitar outras matrizes temático-ideológicas. O nome do escritor francês ainda aparecerá uma outra vez nesse enunciado paratextual a propósito da constituição da fábula, mas por aqui se vê que as teses sobre a configuração da épica deixaram um lastro importante no debate que então se travava.

Sem sair do mesmo quadro cronológico, é justo destacar as reflexões de Francisco de Pina e de Melo sobre a epopeia em textos preambulares que acompanham dois poemas seus: o “Prolegómeno para a boa inteligência e conhecimento do Poema” ao *Triunfo da Religião* (1756) e “Da Epopeia”, que antecede *A Conquista de Goa* (1759). De Pina e Melo não hesita em louvar Voltaire quando passa em revista os poetas franceses antigos e modernos (De Pina e Melo, 1756: VI), mas nem sempre

concorda com ele, sobretudo quando critica a épica camoniana.³ Assim, ao discutir a questão das “ficções poéticas”, nomeadamente a utilização de material mitológico, no “Prolegómeno. Primeira Parte”, § XVIII, De Pina e Melo invoca o seu comentário:

A [ficção] do Gigante Adamastor nas *Lusíadas* é a mais portentosa e feliz que se tem visto em alguma epopeia. Os mesmos Franceses o confessam. Voltaire, falando desta ficção, diz assim: *Doit reussir dans tous les temps, et chez toutes les Nations*. E depois de traduzi-la acrescenta: *Cela est grand en tout Pays, sans doute*. Não se pode negar também que é em muita parte prodigiosa a da Ilha de Vénus, que serviu de exemplar ao Tasso para a Ilha da sua *Armida*. A do Concílio celeste, e marítimo, é igualmente brilhante. As personagens de Júpiter, Vénus, Marte, Neptuno e Baco, desempenham todos os primores da poesia. A França aceita com grande violência estas *ficções*. (De Pina e Melo, 1756: XXIII)

De Pina e Melo tinha perfeita noção de que, para compreender a utilização do maravilhoso mitológico no poema camoniano, era necessário considerar a existência de um processo complexo de alegorização. No desenvolvimento desta linha de reflexão, ainda sublinhará o que considera ser uma incongruência do francês ao propor, no plano teórico, determinadas restrições ao uso do arsenal mitológico de modo a preservar o princípio da verosimilhança, quando nem sempre seguiu tais preceitos na elaboração de *La Henriade*.

No “Prolegómeno. Segunda Parte”, § XXVIII (“Do Herói”) ao mesmo *Triunfo da Religião. Poema épico-polémico* (1756), declara:

Não há Nação política, e católica, que pertenda [sic] negar esta glória à Lusitânia. E ainda assim se resolveu a dizer Mr. Voltaire, no citado Ensaio da Épica, que os Portugueses foram descobrir os mares orientais, em primeiro lugar com o intento do comércio, e em segundo lugar com o do

3 O nome de Voltaire aparece citado com alguma frequência no primeiro dos enunciados paratextuais acima referidos (De Pina e Melo, 1756: VI, XII, XIII, XXIII, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXIV e XLII).

aumento da religião. Não sei se este conceito é por falta de conhecer a nossa História, ou por outra apreensão, menos desculpável. Eu me admirei de achar este pensamento nos escritos de um poeta daquele reino que por antonomásia se chama Cristianíssimo, mas fiquei menos admirado depois que o Pontífice reinante mandou pôr as obras de Voltaire no Índice Romano. (De Pina e Melo, 1756: XLII)

De Pina e Melo insurge-se aqui contra a tese de que, na base da expansão portuguesa no Oriente, estaria um propósito económico e não o desígnio de propagar a fé, como abundantemente apregoava a ideologia do Estado português do século XVI. Noutro ponto, retomará a crítica (certeira, pode dizer-se) aos lapsos cometidos por Voltaire em relação à biografia de Camões na versão original do *Essai* (uma vez que depois viriam a ser corrigidos). O autor português não resistiu até em articular algumas observações voltairianas sobre o fingimento poético ou o tratamento da verdade histórica com esses infelizes lapsos, para dizer o seguinte: “Porém, se Voltaire é inimigo das *ficções* poéticas, parece que o não é das *ficções* históricas, pois nos diz no seu referido *Ensaio da Épica* que o nosso Camões nascera em Espanha debaixo do reinado dos Reis Católicos, e quando reinava em Portugal João II” e que “o mesmo Camões fora grande amigo de Vasco da Gama” (De Pina e Melo, 1756: XXIV). Na verdade, de Pina e Melo conhecia bem os textos de Voltaire, nomeadamente os que se relacionavam com o campo da épica, mas não se cansava de exaltar os méritos de Camões, pois considerava que “este grande espírito levantou a Poesia ao auge que entre a incultura portuguesa se podia esperar de um impulso humano; deu-nos a mesma felicidade que teve a Grécia com Homero, e o Lácio com Virgílio, a Itália com Tasso” (De Pina e Melo, 1756: IV).

Em julho de 1766, proferia João António Bezerra de Lima o seu *Discurso sobre o uso da crítica*, no Real Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. O texto, que viria a ser publicado em 1778, procura discutir o alcance e o modo do exercício crítico no contexto iluminista. Ora, o Voltaire do *Essai* (ou *Ensaio sobre a poesia épica*) é não só citado, como elevado à condição de caso exemplar pelas suas observações, pois “ele sim critica o imortal Camões com severidade, mas também lhe não falta com singulares elogios” (De Lima, 1778: 19). Mas, vejamos em pormenor como justifica Bezerra de Lima esse seu bom acolhimento da leitura voltairiana:

Um dos lugares mais poéticos, que nos encantam em Camões, bem se sabe que é a morte *da mísera e mesquinha, que, depois de ser morta, foi Rainha*. Voltaire, que reconhecia as obrigações de um crítico perfeito, depois de proferir que *este é o mais belo passo do nosso admirável Poeta*, acrescenta ingenuamente que *há poucos lugares em Virgílio mais ternos e melhor escritos*. Outra beleza inimitável do Poeta português, e que é produção original do seu fecundíssimo engenho, ninguém ignora que é o episódio de Adamastor. O poeta e crítico francês o louva com tanta distinção que uma vez afirma com toda a segurança que *aquela ficção será estimada e aplaudida em todos os tempos e por todas as nações*; e em outra exclama admirado e transportado: *Isto sem dúvida é grande*. Enfim, ele nos faz com generosidade e bizarria a justiça de segurar *que se prova ser a obra de Camões cheia de grandes belezas, pois que há duzentos anos faz as delícias de uma nação engenhosa e entendida*. (De Lima, 1778: 19)

Trata-se, sem dúvida, de uma das mais benignas e desapaixonadas apreciações que podemos encontrar no contexto luso-brasileiro a propósito do famoso ensaio sobre a épica, pois logo a seguir ainda acrescenta: “Esta sim que é crítica não só justa e generosa, mas também circunspecta e prudente” (De Lima, 1778: 20). É certo que Voltaire cometeu erros imperdoáveis na sua análise, que depois acabaria por corrigir, e não é menos verdade que recriminava Camões em vários pontos, mormente no que dizia respeito à coexistência entre o conteúdo cristão e o aparato mitológico pagão, mas não se pode negar que a crítica ao português é mais favorável do que a que se aplica a outros grandes poetas épicos do Ocidente. No fundo, Bezerra Lima afastava-se (com certa coragem, importa dizer) da corrente hegemónica que pretendia resguardar de toda a espécie de ataque ou de reparo um dos símbolos mais fortes da Nação e do Império.

É preciso ter consciência, contudo, de que ler ou citar Voltaire podia ser um exercício, a vários títulos, perigoso. Na verdade, mesmo num contexto histórico-cultural que poderíamos considerar tendencialmente propício à circulação de obras do autor francês como era o do Portugal iluminista e mais recetivo ao espírito enciclopedista, se verifica a existência de fortes restrições e penalizações para quem ousasse ler, ou ter na sua posse, esse material. A consulta da *Colecção de Editais* da Real Mesa Censória, que surgiu em 1775 e que abrange obras que saíram a lume entre junho de 1768 e março desse ano, mostra-nos a preocupação por parte dos censores em proibir

a impressão, a leitura ou a divulgação, no seu todo ou em parte, de obras voltairianas. É muito esclarecedor, a este propósito, o *Parecer de António Pereira de Figueiredo relativo às obras de Voltaire*, de 19 out. 1768 (em Braga, 1898), uma vez que o censor, pertencente à Congregação do Oratório, alerta para o efeito nocivo que a leitura de tais obras poderia ter, mas deixa no ar a ideia de que circulariam em número significativo através de canais clandestinos:

Para ninguém julgar precipitado o meu juízo, gastei mais de dous meses em ler, ponderar e examinar cada um dos tratados ou peças literárias deste Escritor. E o que desta aplicação e discussão tirei foi admirar-me de que estando as Obras de Mr. de Voltaire cheias de tanto veneno e de doutrinas tão perniciosas, [...] seja ainda assim *este Autor o que ordinariamente anda nas mãos da mocidade portuguesa, e o que forma o gosto e base dos seus primeiros estudos*. (Braga, 1898: 71)

Noutro ponto, Pereira de Figueiredo ainda acrescenta, tendo por base o minucioso exame que levou a cabo dos livros de Voltaire (os “mais ímpios, mais capciosos, mais nocivos” que alguma vez encontrara) a partir da edição de Amsterdão, de 1764: “Ele é péssimo, ainda quando parece bom; ele difunde o veneno, ainda quando faz oração a Deus; ele inspira insensivelmente um desprezo de tudo o que é Religião e piedade, ainda quando quer persuadir que só a piedade e a Religião o obriga a manifestar os seus sentimentos; ele, enfim, é ímpio e blasfemo até quando se lamenta de o perseguirem por ímpio e blasfemo” (Braga, 1898: 71).

Uma outra área muito frutuosa diz respeito ao impacto que a tradução para inglês d’ *Os Lusíadas* que William Julius Mickle publicou em 1776, sob o título *The Lusiad; or, The Discovery of India. An Epic Poem, translated from the Original Portuguese of Luis de Camões* teve na mobilização de reações contra as ideias de Voltaire. A tradução mickliana ocupa um lugar de destaque entre as versões até hoje publicadas nessa língua, assim como no panorama tradutológico mais geral do poema camoniano. Para esse prestígio, que pode ser comprovado pelo bom acolhimento que teve ao longo dos séculos XVIII e XIX, com várias edições em Inglaterra e nos Estados Unidos, contribuiu a qualidade da proposta (muito superior a uma outra anterior, de Richard Fanshaw) e o facto de incluir uma quantidade significativa de enunciados paratextuais, com destaque para a “Dissertation on the Lusiad”. Mickle tende a sublinhar tudo quanto aparece associado

à expansão, nomeadamente o descobrimento do caminho marítimo para a Índia e o incremento comercial que dele resultou, em detrimento de outros momentos da História de Portugal que Camões valorizara. O próprio título da tradução —*The Lusiad; or, The Discovery of India*— dá conta, desde logo, de um efeito de redução do âmbito do poema épico, pois este não se resume a um acontecimento histórico específico.

Vejam, então, um dos passos mais importantes da “Dissertation on the Lusiad, and Observations upon Epic Poetry”, paratexto que se estende ao longo de várias páginas da citada edição (1778: CC-CCXXIX):

Voltaire, when he was in England, previous to the publication of his *Henriade*, published in English an *Essay on the Epic Poetry of the European Nations*. In this he highly praised and severely attacked the *Lusiad*. Yet this criticism, though most superficial and erroneous, has been generally esteemed throughout Europe, as the true character of that Poem. The great objections upon which he condemns it, are, an absurd mixture of Christian and Pagan mythology, and a want of unity in the action and conduct. For the mixture of mythology, a defence shall be offered, and the wild exaggerations of Voltaire exposed. And an examen of the conduct of the *Lusiad* will clearly evince that the *Eneid* itself is not more perfect in that connection, which is requisite to form One whole, according to the strictest rules of Epic Unity. (Mickle, 1778: CC-CCI)

O fragmento apresentado não faz jus, de modo algum, à pertinência e à profundidade do comentário de Mickle, pelo que seria necessário uma análise mais demorada que a extensão deste artigo não permite, mas convém salientar que o trabalho do estudioso e tradutor escocês constitui uma peça decisiva para a compreensão da densa rede de diálogos e cruzamentos que ajudaram a (re)configurar a imagem interna e externa (leia-se: europeia) de Camões. O Padre Tomás José de Aquino (de quem falarei já a seguir) faz abundante menção de factos e argumentos utilizados por Mickle com vista a rebater as críticas de Voltaire, mas trata-se apenas de um dos muitos casos em que se percebe o lastro dessa famosa edição. O levantamento e estudo desse material (das citações pontuais até à presença em metatextos mais complexos,

como acontece com comentários, ensaios de crítica literária ou manuais de história literária) é decisivo para se alcançar um conhecimento mais denso do processo de canonização de Camões como poeta épico maior da tradição ocidental.

A edição das *Obras de Luis de Camões, Príncipe dos Poetas de Hespanha*, preparada por Tomás José de Aquino em 1779 (reeditada depois em 1783 e em 1815) deu origem a uma intensa polémica, em que intervieram o Padre José Clemente, da Congregação do Oratório, e D. José Valério, futuro Bispo de Portalegre.⁴ Mas, o que aqui mais interessa considerar é o “Discurso preliminar, apologético e crítico” (1779), enunciado paratextual que contém informações relevantes para a compreensão da polémica provocada pelo *Essai* de Voltaire. Aquino justifica a veemência com que rebate os argumentos e a atitude crítica do francês à luz de um critério de base etnocêntrica, pois o poeta representaria em plenitude a língua e a literatura que davam forma ao espírito autêntico da Nação e, como tal, não deveria ser questionado. Depois de reconhecer a existência, no contexto português, de outras vozes críticas que já tinham recriminado Camões, avança: “O zelo nos faz pugnar pela verdade, e (não obstante reconhecermos nossas poucas forças, que não fazemos vulto na República literária, e que somos o mínimo dos Portugueses), nos obriga a sair a campo a defender o nosso Poeta das atrozes calúnias com que a falsidade e a ignorância deste Estrangeiro pretendeu ultrajá-lo” (1815: LXXXI).

O responsável pela edição d’*Os Lusíadas* é pródigo na utilização de epítetos e fórmulas de caracterização agrestes ao longo do seu texto —“o insolente e petulante Voltaire” (1815: LXII); “o charlatanismo do grande Voltaire” (1815: LXXXIII); “este façanhoso Erudito dos nossos tempos” (1815: LXXXIII) – mas a crítica mais veemente é a que aparece formulada neste setor:

Foi Mr. de Voltaire um homem sumamente soberbo, cheio de vaidade, e que mal enfarinhado ou, para melhor dizer, com uma leve tintura das matérias e das faculdades, orgulhosamente pretendeu no seu tempo passar pelo maior Crítico, e por um dos homens mais eruditos da Europa. Mas, sem sairmos da Poética, conhecemos a suma ignorância com que atrevidamente falava nas cousas. (1815: LXXXII)

⁴ Ainda que o material suscitado pela polémica tenha sido já objeto de pormenorizada referência por parte de Inocêncio Francisco da Silva (1862), no seu *Diccionario bibliographico portuguez* (349-350), parece-me relevante destacar aqui o núcleo fundamental: Clemente (1783, 1784), De Aquino (1784, 1785) y Da Cruz (1784).

Tomás José de Aquino cita a opinião que Joseph Baretto manifestara, num texto intitulado *Frusta Letteraria*, sobre Voltaire a partir do comentário que um outro italiano, Cocchi, por sua vez fizera na “Lettera sul poema del Signor di Voltaire intitolato in francese *La Henriade*”. Vejamos o que diz o crítico italiano a propósito de Camões: “E potrei anche dire che Voltaire pizzica di matto quando parla di Milton, d’Ercilla, e di Camoens; e che a questo Camoens, poeta epico portoghese, suppose sfrontatamente un passo che non ha nella sua *Lusiade*, per deprimere con una buggiarda asserzione un poeta inglese chiamato Derham” (Baretto, 1839: 191). Noutra ocasião, recrimina o escasso (ou nulo) conhecimento dos idiomas português e espanhol, que acaba por gerar leituras inconsistentes: “La poca fedeltà di Voltaire nel tradurre un passo tratto dall’*Araucana* d’Ercilla, e l’Invocazione alle Ninfe del Tago da esso fatta di propria invenzione, e quindi supposta a Camoens, mi sono [...] convincentissime prove ch’egli intende lo spagnolo e il portoghese quanto gli elefanti del gran Mogollo” (Baretto, 1839: 201).

No panorama cultural do século XVIII, uma figura se destaca como assíduo leitor de Voltaire e profundo admirador do seu pensamento, bem como das doutrinas iluministas francesas: Francisco Dias Gomes. A sua produção poética está longe de lhe garantir um lugar no Parnaso português da época, mas os seus trabalhos de crítica e historiografia surpreendem pelo rigor e pela densidade da análise. Foi graças a Francisco de Borja Garção Stockler, mas sob o patrocínio da Academia Real das Ciências, que as suas *Obras Poéticas* vieram a público, postumamente, em 1799 e entre os textos que integram essa edição conta-se a Elegia X, “na morte de Mr. de Voltaire”, escrita por volta de 1778. Trata-se de um poema com 133 tercetos que configuram, no seu todo, uma biobibliografia do autor francês e que surge acompanhado de um aparato crítico constituído por 78 longas notas que visam explicitar o sentido dos versos a leitores menos familiarizados com tal autor e obra. Como seria de esperar, o poema *La Henriade* surge referido num dos tercetos —“O transunto imortal, sublime e belo / Do grande Henrique, herói, claro e famoso / Imitaram com desvelo” (Gomes, 1799: 123)— mas o que vale mais a pena notar é a apreciação que consta da respetiva nota ao texto poético:

A Henriquiada é sem contradição alguma o maior monumento de Poesia Francesa. Constantissimamente assentavam todos os sábios de França que era impossível dar-lhes um poema épico na sua língua; tanto assim que, indo Mr. de Voltaire consultar sobre a *Henriquiada* a Mr. Malezieux, homem de grande

imaginação e imensa literatura, este lhe disse: “Vós empreendereis uma obra que não é para a nossa nação; os Franceses não têm cabeça épica; e quando vós escreverdes tão bem como Racine e Boileau, far-vos-ão muito favor se vos lerem”. Quando o engenho se descobre, quando o engenho persuade o conhecimento interior do homem, ele voa, ele se eleva e, apesar de tudo, consegue os seus fins. Assim aconteceu ao grande Voltaire na composição da *Henriquiada*, poema imortal, epopeia a mais bem conduzida, e se me perguntassem o que sinto dela, relativamente às que lhe precederam, dissera que a *Henriquiada* é a epopeia mais digna de ser lida, que ela sobre todas é a que mais instrui e deleita, inda mesmo apesar da idolatria que se consagra aos Épicos de Grécia e Roma. (Gomes, 1799: 147, nota 14)

Dias Gomes conhecia certamente muito bem *La Henriade*, porque são várias as citações dispersas pela edição das *Obras Poéticas* que o confirmam, pelo que é de considerar a apreciação muito elogiosa que deixa registada nessa mesma nota, em particular no que respeita à utilização do maravilhoso mitológico: “O maravilhoso deste Poema é o mais racional e filosófico de todos quantos poemas lhe precederam; basta dizer que a *Henriquiada* é admirável pela invenção, pela narração, pela arte de ligar os acontecimentos e de os preparar por um modo natural; pelos costumes, pelos afetos, pelas descrições, pela harmonia e por outras muitas circunstâncias” (Gomes, 1799: 147, nota 14).

Sabe-se que a fundação da Academia Real das Ciências de Lisboa, em 1779, constituiu um facto de enorme relevância no contexto cultural português, dando origem a uma série de trabalhos de síntese e de reflexão crítica. Ora, do vol. IV de *Memórias de Literatura Portuguesa* faz parte um ensaio de notável qualidade, intitulado “Análise e combinações filosóficas sobre a elocução e estilo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha e Camões, segundo o espírito do Programa da Academia Real das Ciências, publicado em 17 de Janeiro de 1790”, do mesmo Francisco Dias Gomes. Este texto, de extensão considerável (Gomes, 1793: 26-305), foi mesmo premiado em sessão pública da Academia realizada em maio de 1792. O *corpus* é constituído pelos cinco poetas referidos, mas a análise é muito desenvolvida e até com certo grau de sofisticação em termos de identificação de traços específicos da escrita de cada um deles. Diz ter seguido, nesta sua abordagem crítica,

a lição de Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Longino, Locke, Condillac, du Marsais e do Voltaire do comentário às obras de Pierre Corneille, uma vez que aí estariam representadas “as regras do gosto na sua maior elevação” (Gomes, 1793: 27).

Animado pelo propósito de reformar o gênero épico, alterando o que considerava ser erróneo ou mesmo “ridículo”, José Agostinho de Macedo publica em 1811 um poema intitulado *Gama*, precedido de uma ode pindárica que visa claramente atingir a epopeia camoniana. Poucos anos depois, em 1814, surge uma refundição desse mesmo poema, sob o título de *O Oriente*, com uma extensão textual mais alargada, passando de dez para doze cantos, e com melhoria de alguns aspetos formais. Ora, essa nova versão vem acompanhada de um “Discurso preliminar” (De Macedo, 1814: 37-100) que mais não é do que um libelo acusatório contra Camões, querendo provar a sua condição de mero imitador de modelos clássicos como Virgílio e a sua *Eneida*. Com a publicação dos dois volumes da *Censura das Lusíadas* (1820), em que o novo cantor do Gama discute longamente o labor camoniano, sobe de tom a polémica em torno dessa estratégia de (re)conceptualização do gênero épico e das tentativas de aplicação prática através dos poemas referidos.

Não se pode dizer que Macedo tivesse colhido boa impressão da leitura da *Henriade*, porque lhe aponta vários defeitos, como se pode constatar por reflexões contidas em textos seus, nomeadamente no *Solilóquio III do Motim literário*:

Teimaram em ter [os Franceses] uma epopeia e apareceu depois de muitas que assim se chamaram, e não eram (e também a tal o não é), a *Henriade*; mas seja o que for, não quero decidir, temo que o autor ressuscite e que se ajunte à tropa de seus servis adoradores, e quem não teria medo dele, em cuja língua, com perdão da língua das mulheres, existiu o moto contínuo? Mas venha ou não Voltaire do outro mundo, ou grunham cá neste os seus apaixonados, a *Henriade* é um esqueleto histórico com uma chocalhada de rimas intolerável. (De Macedo, 1841: 38)

Para legitimar o tom e a acutilância das suas observações críticas, invoca com frequência dois dos mais acirrados comentadores da *Henriade*: Fréron e La Beaumelle. É o que acontece no referido Solilóquio III, mas também no tomo I da *Censura das Lusíadas*, quando caracteriza a épica voltairiana como “uma congérie de inépcias, erros e incoerências” e considera que não seria possível “atribuir a fama

deste poema senão à força de um partido poderosíssimo” (De Macedo, 1820: 253-254) ou quando admite explicitamente, no final do tomo I da *Censura*: “O que eu faço a Camões fizeram antes em França Fréron e Beaumelle à célèbre *Henriada* de Voltaire” (De Macedo, 1820: 295). Com alguma mágoa, ainda acrescentará: “só houve um homem mais coberto de ignomínia que Fréron; este homem sou eu, porque intentei emendar Camões” (De Macedo, 1820: 255). Na verdade, a diatribe anti-voltairiana é transversal a boa parte dos escritos de Macedo, mas o *Ensaio* sobre a épica servir-lhe-á para reforçar a crítica a certas opções técnico-compositivas de Camões.

São vários os aspetos da épica camoniana que, em seu entender, deveriam ser emendados —inadequação do tema do “descobrimento da Índia” para servir de base à ação do poema; insuficiência de Vasco da Gama como grande herói; o repúdio da imitação; configuração abrangente da proposição; estilo “glacial e perfeitamente prosaico”— mas um dos mais relevantes (e com longo lastro polémico na historiografia literária portuguesa e europeia) dizia respeito ao maravilhoso pagão. É precisamente essa uma das matérias —nas palavras de Macedo: o “decantado, porém absurdo maquinismo das *Lusíadas*” (De Macedo, 1820: 30)— que leva o comentador português a invocar a lição voltairiana, nestes termos:

É verdade que Voltaire não entendia português para ajuizar das belezas e perfeição do estilo das *Lusíadas*, mas Voltaire entendia mui bem francês para ler as traduções, onde, se não passam as palavras, passam as coisas e o maquinismo das *Lusíadas* em qualquer língua não se pode chamar uma infidelidade de tradução, porque a substância existe, ainda que desaparecesse o acidente das palavras. A fábula das *Lusíadas* é a mesma em todas as línguas. (De Macedo, 1820: 32-33)

Neste caso, Macedo recupera uma velha questão relativa à apreciação voltairiana ao poema de Camões: a de que algumas imperfeições em termos de leitura e compreensão do texto por parte do francês ficariam a dever-se à falta de qualidade da tradução, fosse a primeira tradução para a língua inglesa, de Fanshaw, fosse a de Duperron de Castera para a francesa. Segundo ele, por estar em causa uma matéria transversal que dizia respeito à unidade e coerência poético-estruturais d’Os *Lusíadas* e, portanto, não dependente das escolhas do/s tradutor/es, o entendimento de Voltaire seria exatamente esse, como aliás

confirma pela transcrição de um segmento do *Ensaio*. O poeta e estudioso português corrobora assim a crítica severa à utilização do maravilhoso pagão e às suas repercussões ao nível da construção narrativa e da textura ideológica do discurso épico camoniano.

Referindo-se, no Tomo II da *Censura das Lusíadas* (1820), ao prémio concedido aos nautas portugueses e à interpretação do maravilhoso da ilha camoniana, declara:

Até aqui, ainda que nós não vamos bem com estas indecentíssimas imagens, tão impróprias de boa moral, como da boa poesia, não iriam os marinheiros mal, e é neste *Ponto* onde diz Voltaire que lhe parece este passo das *Lusíadas* mais próprio de um alcoice de Amsterdão que de uma epopeia. Isto pertence à censura dos costumes, eu limito-me à censura da poesia. (De Macedo, 1820: 203)

Em diversas ocasiões, faz questão de sublinhar o seu repúdio pelo “resfolgado [dos nautas] com as Nereidas” (De Macedo, 1820: 226), mas ao tratar em particular do conteúdo de dois versos da oitava 87 do Canto IX —“Ela nos paços logra seus amores, / As outras pelas sombras, entre as flores”— mais evidente se torna o eco do famoso comentário voltairiano: “Se as palavras se dizem para se entenderem e querem dizer o que soam, não se declarara em termos menos ambíguos o exercício de um alcoice; que isto quer dizer a frase com que Voltaire qualifica as funções desta Ilha, como já advertimos: ‘Um *musico* (*i.e.* alcoice) de Amsterdão” (De Macedo, 1820: 226). Em suma, *Vénus* e as ninfas, apoiantes dos heróis portugueses, representariam o triunfo da luxúria, do amor pecaminoso, pelo que a sua presença num poema de autor católico carecia de sentido.

Ainda assim, numa outra obra sua, *A Senhora Maria ou a Nova Impertinência* (1810), José Agostinho de Macedo não hesita em apontar inconsistências várias a Voltaire:

Voltaire sabe os nomes e as posições das terras, onde as cousas acontecem. Fala ele de papo a respeito de Camões e dos *Lusíadas* e diz estas palavras bem dignas de atenção: “Ao princípio do Poema, o poeta constitui o seu herói na foz do Ganges”. Há parvoçada como esta? Há mentira mais solene? Pois Vasco da Gama pôs nunca o seu pé no Ganges em três vezes que foi à Índia! Eis aqui como Voltaire mente, como Voltaire lê e como Voltaire sabe! É um embrulhador. (De Macedo, 1810: 14)

Pela importância de que se reveste a nível da história dos Estudos Camonianos, opto por concluir este percurso crítico com a célebre edição d’*Os Lusíadas* preparada pelo Morgado de Mateus, D. José Maria de Souza-Botelho, que saiu a público em Paris, na Oficina Tipográfica de Firmin Didot, no ano de 1817. Trata-se de uma edição monumental, ilustrada com doze gravuras elaboradas por artistas notáveis e da qual foi feita uma tiragem de apenas 210 exemplares, a pensar num público muito selecionado. Pode ser considerada como a “primeira edição crítica d’*Os Lusíadas*” na medida em que houve o cuidado de cotejar as variantes textuais do poema na tradição impressa e por assentar numa matriz linguística mais consistente, em termos ortográficos e de pontuação. O que mais impressiona, a meu ver, no trabalho levado a cabo pelo editor é a sua capacidade de propor um novo olhar sobre Camões e a sua obra que não se circunscrevia, como quase sempre até aí tinha acontecido, ao exame da observância de regras retórico-poéticas, mas avançava no sentido da exaltação do génio do autor e da sua capacidade de representar o ímpeto patriótico português.

Podia não ter o Morgado de Mateus como sua primeira preocupação a matéria que animara tantas polémicas poetológicas, mas não as desconhecia, pelo que também o *Essai* de Voltaire é citado e comentado na sua extensa “Vida de Luís de Camões”. Começa por lembrar os preceitos básicos da epopeia que Aristóteles enunciara ou que os comentadores lhe atribuíam: “uma narração em verso das ações heroicas de grandes varões ou personagens”; a ação que “deve ser uma, grande e completa”; o estilo “majestoso, sério, animado e cheio de entusiasmo; acrescentando que “na composição deve a razão dirigir o poeta, a imaginação orná-la” (Souza-Botelho, 1819: LXIX). Logo depois, expõe a sua posição:

Estas são as regras principais admitidas pelos críticos de todas as nações, porque são ditadas pela sã razão. Outras regras dependentes dos diversos costumes e gostos, tanto relativamente à máquina do maravilhoso, ou à intervenção das potências sobrenaturais, como pelo que diz respeito à natureza dos episódios, ou à escolha dos sujeitos e ações, têm sido diversamente disputados, e não podem considerar-se regras gerais (*Voltaire, sur la poésie épique*).

O nosso Poeta se conformou sem dúvida aos preceitos os mais essenciais; e só aqueles que o não leram com atenção, e no original, podem culpá-lo de ter faltado às leis da arte. Por certo não se negará que ele satisfizera à primeira de todas, o reunir o *utile dulci*. (Souza-Botelho, 1819: LXIX -LXX)

O Morgado de Mateus tem o cuidado de alertar para o perigo de se pretender estabelecer (melhor: impor) regras universais e de natureza transtemporal para todas as dimensões de uma obra épica, reforçando em alternativa a ideia de que a prática literária de um determinado poeta deve também ser lida à luz das circunstâncias histórico-culturais que delimitam cada comunidade cultural.

Em jeito de conclusão, pode dizer-se que os textos aqui analisados integram um conjunto mais vasto de materiais que se organizam em torno de dois eixos principais: por um lado, a contra-argumentação face às críticas e apreciações de Voltaire e, por outro, o desagravo e a defesa de Camões e do seu poema épico. Sabe-se que a questão da unidade e integridade da ação, entendida à luz dos preceitos aristotélicos, é problemática num poema épico como o camoniano, mas tudo leva a crer que o autor não estaria preocupado em compor episódios respeitando esse sentido de unidade. Objetivamente, o debate europeu em torno dessas matérias é posterior à publicação do poema, uma vez que a Poética aristotélica se torna objeto de intensa valorização a partir do Barroco e em concomitância com a divulgação do paradigma épico tassianno, pelo que Voltaire, à semelhança de tantos outros estudiosos e comentadores dos séculos XVII a XIX, haveria de contribuir para a consolidação dessa tentativa de ‘correção’ do poema pelas normas teórico-poéticas do tempo neoclássico.

Muito se tem escrito, ao longo de séculos de crítica e historiografia literárias, sobre a presença e sobre as repercussões do maravilhoso mitológico a nível da construção e da textura ideológica do poema épico camoniano. A inclusão desse conteúdo pagão no seio de uma obra produzida por autor cristão e que ambicionava exaltar a dilatação da fé não escapou ao crivo da crítica voltairiana. Na verdade, uma parte importante das objeções devem-se sobretudo ao facto de Camões misturar divindades clássicas com entidades religiosas e de recorrer a ornamentações desnecessárias, que agradariam somente ao “gosto português”.

O debate em torno do peso da verdade histórica e do valor artístico do poema remontava já ao tempo da sua publicação, como se pode ver pelos comentários de

Manuel Correia, mas com o passar do tempo acabaria por ganhar maior densidade. Aos olhos de Voltaire, a opção pela verdade factual em detrimento da falsidade do mito, que deveria servir para reforçar a credibilidade em termos cívicos e didáticos do poema, não se compaginava com uma presença tão massiva do maravilhoso. Mas, o que podia ter de incongruente essa ação dos deuses no âmbito de um poema composto por “verdades puras” era superado através de uma estratégia em que a ficção mitológica assumia a condição de artifício literário que não punha em causa a verdade da ação narrada. Por outro lado, ainda que Camões tivesse o cuidado de fornecer a chave alegórica do maravilhoso da Ilha dos Amores, a forma específica como aparecia representada no texto acabaria por suscitar várias reações da parte do francês e de toda uma série de comentadores que seguiram a sua linha hermenêutica de denúncia do conteúdo erótico ou de prevalência do amor pecaminoso.

Ainda assim, Voltaire manifestou clarividência suficiente para perceber a grandeza do poema, como se comprova por várias afirmações suas. O tom mais elogioso, comparativamente ao que acontece com outros poemas da tradição épica ocidental analisados no *Essai sur la poésie épique*, trazia consigo um outro objetivo bem claro: se os portugueses, que ainda não contavam com uma literatura de prestígio no contexto das nações europeias, tinham sido capazes de proporcionar ao mundo, pela pena de Camões, uma epopeia digna de nota, assim também os franceses poderiam ambicionar alcançar esse patamar de criação (no caso, através de um poema épico do próprio Voltaire: *La Henriade*).

À medida que se aproximava o dealbar do século XIX (e mais ainda quando este já estava em curso), nota-se um recrudescimento da pulsão nacionalista quando se trata de defender Camões perante críticas e objeções de comentadores pertencentes ao espaço geográfico-cultural português ou europeu. E a razão é simples: o poema reforçava cada vez mais a sua centralidade no âmbito de um cânone que valorizava a autoimagem identitária da nação em estreita articulação com o ideário do império. São relativamente raras, na longa e frutuosa receção crítica da obra camonianiana, as manifestações que fogem ao padrão dominante de canonização e de exaltação da genialidade de Camões (Camões enquanto príncipe dos poetas e herói da pátria é um tópico recorrente em muitos textos desta altura), mas é inegável o impacto que a leitura voltairiana teve sobre o entendimento da épica no contexto luso-brasileiro e europeu. Não foi, contudo, despreciando o contributo que essa leitura voltairiana deu à projeção europeia e mesmo mundial de Camões (por mais contraditório que possa parecer este ponto), pois, ao tomá-lo como

objeto digno de atenção crítica e ao fomentar um caudal considerável de comentários (ainda quando de forma polemicamente acidentada), ajudou a consolidar o seu estatuto como um dos grandes pilares da tradição épica ocidental.

Em debates e polémicas que se prolongaram ao longo dos séculos XVIII e XIX, participaram vários intervenientes de formação intelectual muito diversa que não só discutiram questões teóricas relativas ao género da epopeia, como as opções específicas do poeta português, pelo que todo esse material permite configurar um capítulo relevante da história dos Estudos Camonianos.

Referências bibliográficas

- BARETTI, Giuseppe. (1839). *Frusta Letteraria di Aristarco Scannabue*. En *Opera di Giuseppe Baretti* (Tomo I). Tipografia Governativa della Volpe al Sassi.
- BRAGA, Teófilo. (1898). *Historia da Universidade de Coimbra nas suas relações com a instrução publica portugueza* (Tomo III). Por ordem e na Typographia da Academia Real das Sciencias.
- CAMÕES, Luís Vaz (1735). *La Lusíade de Camoens: poeme heroique sur la decouverte des Indes Orientales*. Huart.
- CAMÕES, Luís Vaz. (1815). *Obras do Grande Luis de Camões. Principe dos Poetas de Hespanha. Tomo I. Terceira Edição, da que, na Oficina Luisiana, se fez em Lisboa, nos anos de 1779 e 1780*. Na Oficina de P. Didot Senior. E acha-se em Lisboa, em casa de Viúva Bertrand e Filhos.
- CLEMENTE, José. (1783). *Carta de hum amigo a outro, na qual se forma juízo da Edição novíssima do Poema da Lusíada do Grande Luiz de Camões, que sahio á luz no anno de 1779*. Of. Patr. de Francisco Luiz Ameno.
- CLEMENTE, José. (1784). *Juizo do juizo imparcial do moderno anonymo, o qual em vão pretendem defender os erros da edição novissima do poema da Lusíada do grande Luis de Camões*. Of. de Francisco Luiz Ameno.
- DA CRUZ, José Valério. (1784). *Camões defendido, e o editor da edição de 1779, e o censor deste julgados sem paixão em huma carta dada á luz por Patricio Aletophilo Misalazão*. Na Regia Officina Typographica.

- DA SILVA, Inocêncio Francisco. (1862). *Diccionario Bibliographico Portuguez* (Tomo VII). Imprensa Nacional.
- DE AQUINO, Tomás José (Ed.). (1779). *Obras de Luis de Camões, Principe dos Poetas de Hespanha. Nova Edição, A mais completa e emendada de quantas se tem feito até o presente. Tudo por diligencia e industria de Luis Francisco Xavier Coelho*. Officina Luisiana.
- DE AQUINO, Tomás José. (1779). “Discurso preliminar, apologético e crítico”. Em *Obras de Luis de Camões, Principe dos Poetas de Hespanha. Nova Edição, A mais completa e emendada de quantas se tem feito até o presente. Tudo por diligencia e industria de Luis Francisco Xavier Coelho*. Officina Luisiana.
- DE AQUINO, Tomás José. (1784). *Discurso Critico, em que se defende a nova edição da Lusitada do Grande Luiz de Camões, feita no anno de 1779, das acusações que contra ella publicou o Author da Carta de hum Amigo a outro, etc.* Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- DE AQUINO, Tomás José. (1785). *Carta em resposta a um amigo, na qual se mostra que pela figura synalepha, assim como na latina se podem elidir os dithongos na versificação vulgar*. Officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- DE AZEVEDO, António de Araújo. (1806). “Memória em defesa de Camões contra Monsieur de La Harpe”. Em *Memórias de Literatura Portuguesa, publicadas pela Academia Real das Ciências de Lisboa* (Tomo VII). (pp. 5-16). Na Oficina Academia.
- DE BRITO, António Ferreira. (1990). “Voltairofobia e voltairofilia na cultura portuguesa dos séculos XVIII e XIX: os tempos e os modos”. *Intercâmbio*, 9-40, Universidade do Porto: Faculdade de Letras. <http://hdl.handle.net/10216/9257>.
- DE CASTERA, Duperron. (1735). “Vie du Camoëns”. Em *La Lusidade du Camoëns: poëme heroique sur la decouverte des Indes Orientales* (M. Duperron de Castera, Trad.) (pp. XIX-LXIX). Huart.
- DE LIMA, João António Bezerra. (1778). *Discurso sobre o uso da critica, recitado no ultimo de Julho de 1766 no Real Collegio das Artes da Universidade de Coimbra*. Real Officina da Universidade.
- DE MACEDO, José Agostinho. (1810). *A Senhora Maria ou a Nova Impertinência*. Impressão Régia.

- DE MACEDO, José Agostinho. (1811). *Reflexões críticas sobre o episódio de Adamastor no Canto V dos Lusíadas em forma de carta*. Impressão Régia.
- DE MACEDO, José Agostinho. (1814). “Discurso preliminar”. Em José Macedo Agostinho *O Oriente* (Vol. 1). (pp. 37-100). Impressão Régia.
- DE MACEDO, José Agostinho. (1820). *Censura d’Os Lusíadas*. Impressão Régia.
- DE MACEDO, José Agostinho. (1841 [1811]). *Motim Literário em forma de solilóquios* (3ra ed). (Antônio Maria Couto, Org., Antônio José da Rocha, Typ.). (pp. 37-100). Lisboa.
- DE MENESES, Francisco Xavier. (1741). *Henriqueida, Poema heroico com advertencias preliminares das regras da poesia epica, argumentos, e notas, composto pelo Illustrissimo e Excellentissimo Conde da Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes*. Officina de Antonio Isidoro da Fonseca.
- DE PINA E MELO, Francisco. (1756). *Triumpho da Religiaõ. Poema Epico-Polemico, que à Santidade do Papa Benedicto XIV dedica Francisco de Pina e de Mello, Moço Fidalgo da Casa de Sua Magestade, e Academico da Academia Real da História Portugueza*. Officina de Antonio Simoens Ferreyra.
- DE PINA E MELO, Francisco. (1759). *A Conquista de Goa, por Affonso de Albuquerque, com a qual se fundou o Imperio Lusitano na Asia: Poema Épico, que à Magestade do Magnànimo, Augusto e Poderoso Monarca Joseph I. Rei de Portugal, e dos Algarves*. Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus.
- FANSHAW, Richard (Trad.).(1655). *The Lusiad. Or, Portugals Historicall Poem. Written In The Portingall* [sic] (Luis de Camoens, Aut.). Printed for Humphrey Moseley at the Prince’s Arms in St. Pauls Churchyard.
- GOMES, Francisco Dias. (1793). “Analyse, e Combinações filosoficas sobre a elocução e estilo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha, e Camões, segundo o espirito do Programma da Academia Real das Sciencias, publicado em 17 de Janeiro de 1790”. En *Memorias de Litteratura Portugueza* (Vol. 4). Academia Real das Ciências.
- GOMES, Francisco Dias. (1799). *Obras Poeticas*. Typographia da Acad. R. das Sciencias.
- MAGALHÃES, Pablo Iglesias. (2021a). “O manuscrito da Henriada: a trajetória do Poema de Voltaire traduzido na Vila Rica dos Inconfidentes (1788-2016)”. *Revista de História*, 1(180), 1-36. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2021.172877>.

- MAGALHÃES, Pablo Iglesias. (2021b). “Um códice perdido de José de Santa Rita Durão. A tradução portuguesa do Ensaio Sobre a Poesia Épica, de Voltaire (Lisboa, 1783)”. *Varia História*, 37(75). <https://doi.org/10.1590/0104-87752021000300007>.
- MARQUES, Caio Carneiro. (2018). *Voltaire: ensaio sobre a poesia épica - um estudo e uma tradução*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Paraná.
- MICKLE, William Julius. (1778). “Dissertation on the *Lusiad*, and *Observations upon Epic Poetry*”. Em *The Lusiad, or, The discovery of India*. (pp. CC-CCXXIX). Jackson and Lister.
- MICKLE, William Julius (Trad.). (1776). *The Lusiad, or, The discovery of India. An Epic Poem, translated from the Original of Luis de Camões*. Jackson and Lister.
- MICKLE, William Julius (Trad.). (1778). *The Lusiad, or, the Discovery of India. An Epic Poem, translated from the Original of Luis de Camões* (2da ed.). Jackson and Lister.
- RAPIN, René. (1647). *Réflexions sur la poétique d’Aristote, et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. François Muguer.
- ROUANET, Sérgio Paulo. (2008). “A Henriada no Brasil”. Em *Henriada*. (Thomaz de Aquino Bello de Freitas, Trad.). Nova Fronteira.
- SOUZA-BOTELHO, José Maria. (1819). “Vida de Luís de Camões”. Em *Os Lusíadas, poema épico de Luís de Camões*. (pp. XLVII-CX). Firmin Didot.
- VOLTAIRE. (1727). *An Essay upon the Civil Wars of France, Extracted from curious Manuscripts, and also upon the Epick Poetry of the European Nations from Homer down to Milton, by Mr. de Voltaire*. S. Jallasson.
- VOLTAIRE. (1728). *Essay sur la poësie épique, traduit de l’anglois de M. de Voltaire, par M.****. Chaubert / La Haye, G. M. de Merville.
- VOLTAIRE. (1789). *Henriada de Voltaire poema épico composto na lingua franceza por Mr. de Voltaire, traduzida (em verso) na portugueza, e illustrado com algumas notas*. Oficina de António Alvares Ribeiro.

RIP VAN WINKLE: EL HÉROE IMPRODUCTIVO

RIP VAN WINKLE: THE IDLE HERO

Juan Gabriel GARDUÑO MORENO

División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA—XOCHIMILCO | Ciudad de México, México
Contacto: jgarduno@correo.xoc.uam.mx

Ma. del Carmen GÓMEZ-PEZUELA REYES

División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA—XOCHIMILCO | Ciudad de México, México
Contacto: mpezuela@correo.xoc.uam.mx

Resumen

A doscientos años de la publicación de la obra de Washington Irving, *Rip Van Winkle* (1820), la caracterización del protagonista que más ha prevalecido es la de un individuo perezoso, despreocupado e improductivo. A lo largo de la obra, el personaje es retratado como alguien que muestra poco interés en ocuparse en algún trabajo que le proporcione beneficios económicos. Presionado por las expectativas de la sociedad que lo conminan a conducirse como un “buen marido”, Van Winkle elude sus obligaciones domésticas y opta por vagabundear en una montaña cercana. En este artículo se propone una lectura del relato a la luz de algunas claves del pensamiento del filósofo Byung-Chul Han, concretamente las concernientes al concepto de *vita contemplativa*, cuya exposición se desglosa en *El aroma del tiempo* (2015) y *La sociedad del cansancio* (2017). El análisis ilumina una faceta distinta del personaje y lo muestra como un hombre sensible, inclinado a adentrarse en un estado contemplativo. Se concluye que la actitud de Van Winkle hacia la vida expresa un rechazo ante la inevitable llegada del progreso y simboliza la inefable permanencia de un mundo que se resiste

Abstract

Two hundred years after the publication of Washington Irving's *Rip Van Winkle* (1820), the portrayal that most prevades is an idle, lazy, and unproductive character. Throughout the tale, Van Winkle is seen as neither interested in working his farm or field nor committed to performing profitable labor. Compelled by social expectations to behave as a good husband, he escapes his household responsibilities by wandering around the surrounding forest. This article intends to analyze this short story through the lenses of some fundamental conceptions from the philosopher Byung-Chul Han, especially that of *vita contemplativa*, mainly expressed in *The Scent of Time* (2015) and *The Burnout Society* (2017). This perspective reveals a novel feature of the character: that of a sensitive man willing to be submerged in a contemplative state. We conclude that Van Winkle's attitude towards life shows resistance against the inevitable arrival of progress associated with the emerging industrial civilization. In this sense, Van Winkle's behavior is a fierce criticism of the necessity of being productive in the context of early nineteenth-century American society.



a cambiar ante la inminente urbanización provocada por la industrialización. En tal sentido, su conducta representa una dura crítica hacia el imperativo de la productividad dentro del contexto de la sociedad norteamericana de principios del siglo diecinueve.

Palabras clave: *Literatura estadounidense* || *Ocio en la literatura* || *Irving, Washington, 1783-1859* || *Capitalismo en la literatura* || *Han, Byung-Chul*

Keywords: *American Literature* || *Leisure in literature* || *Irving, Washington, 1783-1859* || *Capitalism in literature* || *Han, Byung-Chul*

Introducción

La mayor felicidad brota del demorarse contemplativo en la belleza

BYUNG-CHUL HAN

Sorprende la multiplicidad de lecturas que puede admitir una obra literaria. A la luz de diversas miradas, un relato puede someterse a un sinnúmero de interpretaciones. Coincidimos con Robert Ferguson (2005) cuando propone: “*Rip Van Winkle* se despliega como una obra cargada de múltiples significados y habla a través de ellos a cada nueva generación de lectores” (528).¹ Entre las distintas lecturas de las que ha sido objeto el personaje de Van Winkle, desde el psicoanálisis (Heiman, 1959), el análisis histórico-político (Wyman, 2010) y el marxismo (Liu y Sun, 2018), destaca el retrato del héroe fracasado (Campbell, 2004), del bebedor empedernido y haragán (Ferguson, 2005), así como del hombre inmaduro (Staley, 2012) o neurótico castrado (Kann, 1979). Con todo, *Rip Van Winkle* (1819) es considerado por muchos el primer relato corto de la literatura norteamericana, género que, a la postre, fuera desarrollado con maestría por narradores como Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Henry James, Mark Twain y Jack London.² Por su parte, Brian Jay Jones (2008) reconoce a Irving como el primer escritor norteamericano en vivir de su pluma (7).

¹ Todas las traducciones del inglés son propias.

² Cuddon (1998) advierte que Irving puede considerarse uno de los pioneros del género *short story* (817).

El texto forma parte de una colección de escritos que se publicaron de manera seriada entre 1819 y 1820 denominada *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent*, mejor conocida como *The Sketch Book*. Este compendio de textos, escrito totalmente durante la estancia de Irving en Inglaterra, es *sui generis*: aglutina textos de distinta índole como son cartas, ensayos, narraciones y viñetas.³ El propio Irving denominó a esta mezcla de textos como bosquejos o bocetos: “a la manera de los turistas modernos que acostumbran viajar con el lápiz en la mano y regresar con el portafolio lleno de bosquejos, así me propongo mostrar algunos de ellos para el beneplácito de mis amigos” (1983: 745). No es extraño percibir en algunos pasajes de *Rip Van Winkle* ecos de algunas de estas viñetas elaboradas previamente por Irving, así como en otros de sus escritos. Parte del estilo de Irving pareciera consistir en reelaborar o reutilizar estos bosquejos en escritos posteriores. Ciertamente, la confluencia de géneros en un mismo volumen y el empleo de seudónimos o dobles paródicos dan al *Sketch Book* un carácter misceláneo y enciclopédico propios de la *sátira menipea*.⁴

Rip Van Winkle ha sido estudiado desde las más diversas perspectivas y mucho también se ha escrito en relación con sus fuentes. El arquetipo del personaje que se pierde en la montaña, se queda dormido durante largos años y regresa a un mundo completamente cambiado, tiene a Epiménides de Cnosos como una de sus figuras principales; sin embargo, se acredita la existencia de relatos en diferentes culturas con una trama similar.⁵ Se asegura que Irving se inspiró en un relato del folklore alemán llamado *Peter the Goatherd*, del teólogo Johann Karl Christoph Nachtigal (1753-1819), publicada en la colección *Volcks Sagen* (1800) para construir su relato (Krumpelmann 1955: 361). Conviene mencionar que, en *The Sketch Book*, aparece igualmente el clásico *The Legend of Sleepy Hollow*, basado en una obra del autor alemán Karl Masäus (1735-1787), quién adaptó cuentos folclóricos de su país en un tono satírico. Celestina

3 Chris Baldick (1990) anota: “[a vignette] is a brief composition or self-contained passage, usually a descriptive prose sketch, essay, or short story” (1106).

4 Con base en Baldick (1990), la sátira menipea es: “a form of intellectually humorous work characterized by miscellaneous contents, displays of curious erudition, and comical discussions on philosophical topics” (681-2).

5 Shehabat y Al Zedanin (2020) refieren que este arquetipo es recurrente no únicamente en la mitología griega sino en el cristianismo y en el islam, producto de un nexo entre la historia y la literatura (75).

Savonius-Wroth (2020) destaca que Irving fue promotor del renacimiento de las tradiciones folclóricas europeas, creando sus propias leyendas norteamericanas (179).⁶

Rip Van Winkle trata sobre un hombre de mediana edad que no se afana en usufructuar ni su tierra ni su granja —como se esperaría de cualquier hombre casado desu localidad—, pero que gusta de reunirse con un grupo de amigos en la taberna del pueblo y de emprender largas caminatas en el bosque, donde dedica el día a cazar y pescar. En una de sus tantas fugas a la montaña, se demora más de lo habitual y en el camino de regreso se encuentra a un hombrecillo vestido a la vieja usanza neerlandesa, el cual le pide ayuda para cargar un pesado barril de licor. El extraño personaje guía a Van Winkle hasta una especie de anfiteatro, lugar donde otro grupo de hombrecillos practica un peculiar juego de bolos. A pesar de su miedo y sobresalto, Van Winkle bebe a hurtadillas de un raro licor que lo hace caer en un sueño prolongado por veinte años. Al despertar descubre que tanto su perro como sus pertenencias han desaparecido y emprende el camino de regreso a casa.

Al bajar a su aldea, Van Winkle se percata de que el paisaje ha cambiado, no reconoce a las personas y encuentra su casa en un total abandono; su asombro y desconcierto lo conducen a dudar incluso de su propia identidad: “I’m not myself – I’m somebody else – that’s me yonder – no that’s somebody else got into my shoes – I was myself last night, but I fell asleep on the mountain, and they’ve changed my gun, and every thing’s changed, and I’m changed, and I can tell what’s my name, or who I am!” (Irving, 1923: 16-17). Resalta el hecho de que Van Winkle desconozca que, durante su ausencia inconsciente, su país fue escenario de una cruenta revolución armada que, al paso del tiempo, traería consigo grandes transformaciones políticas y sociales. Es decir, Van Winkle se internó en el bosque cuando Estados Unidos formaba parte del imperio británico y regresó veinte años después, cuando ya se había independizado y se había convertido en una República.

Efectivamente, encontrarse con un mundo distinto al conocido causa a Van Winkle un gran desconcierto; no obstante, como es evidente, dichos cambios son abordados irónicamente por el autor del relato. El personaje observa los cambios, pero no los comprende en su justa dimensión. Van Winkle regresa justo un día

⁶ “Irving was fascinated by the emerging discipline of folklore studies which he encountered through his extensive reading and his friendship with such prominent “literary folklorists” as Sir Walter Scott” (Savonius-Wroth, 2020: 180).

de elecciones, lo sorprende el bullicio que hay en la otra vieja taberna, sitio donde antaño prevalecía una soñolienta quietud, pero le resulta incomprensible escuchar palabras como “derechos ciudadanos”, “elecciones”, “libertad”, etcétera. De igual forma, Van Winkle no distingue que el cuadro del Rey Jorge, colgado en la taberna, ha sido sustituido por el del general Washington. Él cree que se trata del mismo personaje; a lo más, sólo observa algunos cambios en la forma en la que está ataviado: viste un abrigo azul en vez de uno rojo, porta espada en vez de un cetro, y lleva sombrero de tres picos en vez de una corona. Wyman sostiene que éste es un tema central del relato de Irving: la proclividad de su personaje a percibir una realidad aparente cuyo trasfondo no termina por comprender; dicho juego entre lo aparente y lo real expresa una dura crítica, en tanto que cuestiona si realmente la independencia trajo consigo un verdadero cambio en la vida social y política del país (Wyman, 2010: 216), pero ese es un tema que no se abordará en este trabajo.

Van Winkle en la era disciplinaria

Como se ha anticipado, el relato de *Rip Van Winkle* ofrece algunas claves que permiten enfocar la obra desde la lente del pensamiento de Byung-Chul Han (2015, 2017). La imagen que el lector obtiene de la descripción de Van Winkle es la de un sujeto que evade sus obligaciones y, en cambio, prefiere dedicar su tiempo a actividades nada lucrativas como emprender prolongadas caminatas en la montaña o charlar y fumar la pipa con sus contertulios. En términos de productividad, el personaje es un verdadero fracaso. La propuesta de Han permite acercarnos a esta temática si atendemos a los conceptos de *sociedad del rendimiento* o *tardomoderna* y *sociedad disciplinaria*. En cuanto a la primera, el filósofo plantea que el sujeto del siglo XXI se ha convertido en una máquina del rendimiento, el cual es propenso a desarrollar diversas patologías neuronales, por ejemplo, el síndrome del desgaste ocupacional o *burnout* (Han, 2017: 68).⁷ El sujeto, refiere Han, es un emprendedor de sí mismo y está libre de un control externo que lo obligue a trabajar o lo explote; en tal sentido, no está sometido a nadie sino a sí mismo: “El exceso

⁷ La sociedad del rendimiento está constituida por “gimnasios, torres de oficinas, bancos, aviones, grandes centros comerciales y laboratorios genéticos” (Han, 2017: 25).

de trabajo y rendimiento se agudiza y se convierte en auto explotación” (Han, 2017: 31). Han postula que el imperativo del rendimiento fuerza al sujeto a producir más, a aportar más esfuerzos, de modo que “nunca alcanza un punto de reposo gratificante”; en consecuencia, “el sujeto obligado a rendir se mata a base de autorrealizarse” (2017: 82-3).

En contraparte, la sociedad disciplinaria—ubicada entre los siglos XVIII y XIX—, produce sujetos de obediencia, cuya vida se caracteriza por las prohibiciones.⁸ Mientras que en la sociedad *tardomoderna* el imperativo del sujeto es “yo puedo”, la era disciplinaria se distingue por el “no puedo” (Han, 2017: 25). Aquí, el individuo se encuentra sujeto a obligaciones, leyes y mandatos. Se trata de un sujeto explotado que habita en una sociedad de convenciones e instituciones. Han encuentra en el protagonista de la novela corta *Bartleby, el escribiente* (1853), de Herman Melville, al típico sujeto disciplinado. Bartleby es un sumiso pero eficiente empleado de oficina que trabaja para un abogado transcribiendo hipotecas y títulos de propiedad, quien, un buen día, decide simplemente no obedecer. Esto le trae consigo innumerables consecuencias, hasta el punto en que termina encerrado en una celda donde finalmente muere de inanición. Sin duda, la historia de Bartleby describe un mundo de trabajo inhumano, cuya atmósfera está invadida de imágenes que expresan desolación y falta de vida: ladrillos, paredes, cisternas, edificios, muros y rascacielos (Han, 2017: 57). El personaje es descrito como un hombre hastiado y agotado por la explotación del sistema de producción. Han (2017) anota: “La industrialización como maquinización acerca el tiempo humano al tiempo de las máquinas[...]. [I]guala la vida humana al proceso de trabajo y al funcionamiento de las máquinas” (84). En este contexto, la frase memorable de Bartleby: *I would prefer not to* (“preferiría no hacerlo”) es un clamor por el hartazgo, es un llamado a la humanidad que pareciera decir: “miren lo que estamos haciendo”, “en esto nos convertiremos”, “este es nuestro destino fatal”. Así, el oficio de escribano es una actividad mecánica y repetitiva que promueve la apatía del personaje y merma su iniciativa, lo cual a la postre acabará con su vida (Han, 2017: 58). Su trabajo está automatizado: cumple la función de una máquina, en este caso, una de escribir.

⁸ Han alude a la sociedad disciplinaria de Foucault, “que consta de hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles y fábricas” (2017: 25).

El mundo lúgubre y hostil de Bartleby quizá no sea muy distinto al de Van Winkle en términos de lo que su comunidad espera de él: conducirse como un marido promedio obligado a proveer el sustento a su familia, en otras palabras, producir bienes. Ciertamente, como sujeto disciplinado, Van Winkle: “estaba sentenciado a permanecer bajo la hegemonía de la cultura doméstica, representada principalmente por su esposa, la cual lo trataba opresivamente” (Shehabat y Al Zedanin, 2020: 78). La diferencia es que Van Winkle todavía tiene la opción de negarse a entrar en la cadena de producción. En este contexto, su prolongado sueño simboliza la resistencia a subsistir en una sociedad que le dice todo el tiempo “no puedes”, “no debes”; su comportamiento es mal visto por sus vecinos y conocidos por no afanarse en las labores del campo y en la producción de bienes. Cabe advertir que la atmósfera urbana en la que habita el escribano Bartleby contrasta con el mundo de Van Winkle, donde prevalece un ambiente apacible, casi mítico y primordial. El personaje habita un lugar cuyas montañas aún resguardan ecos de las ancestrales naciones nativas americanas (los *Lenape*) que moraron allí durante largos años, donde aún se escuchan resonancias de los pobladores neerlandeses asentados allí después de 1600. En otras palabras, Van Winkle encuentra en la contemplación y en el ocio un resquicio para escapar de sus deberes.

El héroe improductivo

Entre los diversos acercamientos al personaje de Van Winkle sobresalen aquellos en los que es descrito como un hombre improductivo y fracasado, cuyos años de madurez y, por ende, de vida productiva, los vivió estando dormido. A partir de esta imagen se desprenden diversos epítetos que evocan al tipo ocioso y holgazán, una suerte de héroe, pero al revés. De manera interesante, Joseph Campbell (2004) sostiene que Van Winkle encarna el prototipo del héroe que transita por tres etapas de los ritos de pasaje. Dichas fases son: separación, iniciación y retorno (28). La separación alude al impulso del héroe a alejarse de su mundo cotidiano, a menudo se interna en un bosque —lugar propicio para escuchar un llamado—. La iniciación empieza cuando el héroe tiene un encuentro con un ente (comúnmente de orden sobrenatural), el cual lo guiará a cruzar un umbral. En esta fase, el héroe sufre una crisis, ya sea luchando con un enemigo o contra su propio miedo. Esta especie de “muerte” lo hace perder, de alguna forma, la

conexión con el mundo (entrar en un profundo sueño), de modo que su despertar simboliza una especie de renacimiento o resurrección. Finalmente, el héroe retorna después de haber puesto su vida en grave peligro, enfrentarse con fuerzas sobrenaturales y ganar una victoria decisiva. El héroe, refiere Campbell, regresa a su pueblo a compartir lo aprendido para ser aclamado, reivindicado o, en todo caso, exonerado (2004: 204-5).

A diferencia del visionario cretense Epiménides, quien bajó de la montaña recompensado con el don de la adivinación, Van Winkle sólo regresa con la barba crecida, más viejo y desconcertado al ver que el mundo por él conocido se ha transformado; amigos y familiares murieron o siguieron el camino del progreso, a fin de cumplir con las expectativas de la época: unos se unieron a la revolución y otros obtuvieron un puesto político. De la misma forma, su pueblo, antes tranquilo y apacible, ahora es bullicioso y agitado por turbulencias electorales. En la visión de Campbell (2004), Rip regresa de su odisea sin ninguna revelación o sabiduría, con las manos vacías; es decir, vuelve convertido en un héroe, pero invertido: “his return was a joke” (210). No sobra mencionar que, según Gregory Staley, James Joyce ya se había referido a Van Winkle como una especie de Ulises holgazán (2012: 528). El hostigamiento del cual era objeto constante por parte de su esposa refuerza esta idea: “his wife kept continually dinning in his ears about his idleness, his carelessness, and the ruin he was bringing on his family” (Irving, 1923: 4). En consecuencia, el personaje nunca sale bien librado, a juzgar por todas estas concepciones.

La obra se publica al comienzo de la Revolución Industrial en Estados Unidos. Desde un enfoque marxista, Liu y Sun (2018) sugieren que, a principios del siglo diecinueve, la tradicional civilización agrícola estaba siendo reemplazada por la emergente civilización industrial (133). En este sentido, el relato retrata de forma indirecta esta transición y Van Winkle es el arquetipo de esta sociedad en declive, la cual se manifiesta tanto en sus hábitos como en su forma de ser y de vivir, un estilo de vida caracterizado por la evasión de las labores productivas y de las tribulaciones de la vida. Por eso, el largo sueño de Van Winkle representa una pausa en el tiempo. De acuerdo con Shehabat y Al Zedanin (2020) “The act of long slumber can be interpreted as the recession that normally precedes progress and modernity. When people sleep, they are like dead: no motion, no work, no progress, and no civility” (80). Llama la atención aquí la alusión al término de “no actuar”, que posee gran relevancia en la propuesta de Han, cuando introduce la noción de *vita contemplativa*, como se verá más adelante.

De momento, es igualmente significativo que la vida en la aldea discurra de manera aletargada. Es como si sus habitantes vivieran a destiempo, de forma anacrónica, como si hubieran sido abandonados por el cambiante mundo que los rodea. La aldea donde habita Van Winkle es descrita como un conjunto de casas desvencijadas y vapuleadas por el hostil clima, una villa olvidada y alejada de todo, en la que él y sus camaradas leen periódicos atrasados y conversan sobre los acontecimientos en una forma tardía. Sobresale la solemnidad con la que se discurría en estas reuniones, evidentemente, en tono irónico: “But it would been worth any statesman’s money to have heard the profound discussions that sometimes took place, when by chance an old newspaper fell into their hands from some passing traveler. How solemnly they would listen to the contents[...] and how sagely they would deliberate upon public events some months after they had taken place” (Irving, 1923: 5-6).

Van Winkle y sus contertulios se resisten a dejar su convivencia provinciana y permanecen aislados de lo que acontece afuera, de modo que sus discusiones políticas se tornan totalmente absurdas. Cuando regresa a su aldea, tanto sus lugares favoritos de recreo como sus viejas amistades ya no existen, han perecido o se han ido; esto significa que la tradicional sociedad agrícola se ha empezado a desarticular. Irremediamente, la vida de la aldea y de sus habitantes está sufriendo cambios en los ámbitos demográfico, económico y político. A este respecto, Blakemore (2000) ha sugerido que el relato es un emblema del cambio político del pasado colonialismo inglés al presente posrevolucionario (192). En el mismo sentido, Wells (1990) refiere: “Hay evidencia que indica que lo que estaba sucediendo en el siglo XIX, cuando un mundo comercial e industrializado reemplazó patrones agrarios más tradicionales, ya estaba presente cuando Rip despierta” (18). A este respecto, Staley (2012) ha sugerido que el personaje simboliza la infancia de una nación que ha perdido su inocencia; es decir, Van Winkle es un adolescente que se niega a crecer y escapa del mundo para no asumir las obligaciones de un hombre maduro. Al mismo tiempo, el personaje representa la fuga inconsciente de una realidad caracterizada por una prosperidad mundana y un conformismo social (560).

Van Winkle el ocioso

A partir del retrato delineado por la voz narrativa del relato, Van Winkle se muestra ante el lector como un hombre que no se actúa de la forma en la que la sociedad disciplinaria le impone y espera de él. Van Winkle no sólo se niega a atender sus tareas laborales, sino que tampoco muestra interés hacia el trabajo productivo. El personaje transgrede la regla y desafía el *status quo*. Kann (1979) acierta al aseverar que Van Winkle se encuentra muy lejos de ser un hombre flojo (185). Su rechazo al trabajo no deriva de una falta de iniciativa o tenacidad; simplemente es una decisión propia. Otros rasgos de su personalidad distintos a la holgazanería afloran en el siguiente pasaje:

The great error in Rip's composition was an insuperable aversion to all kinds of profitable labor. It could not be from the want of assiduity or perseverance; for the would sit on a wet rock, with a rod as long and heavy as a Tartar's lance, and fish all day without a murmur, even though he should not be encouraged by a single nibble. He would carry a fowling-piece on his shoulder for hours together, trudging through woods and swamps, and uphill and down dale, to shoot a few squirrels or wild pigeons. (Irving, 1923: 4)

No sólo es su gusto por la soledad o su fortaleza física y anímica lo que caracterizan al personaje; también, Van Winkle es personificado como un hombre sencillo y afable, el cual muestra una gran disposición para ayudar a otros: “He would never refuse to assist a neighbor even in the roughest toil, and was a foremost man at all country frolics for husking Indian corn, or building stone-fences; the women of the village, too, used to employ him to run their errands, and to do some little odd jobs as their less obliging husbands would not do for them” (Irving, 1923: 3).

Nuevamente, resaltan atributos poco aludidos por la crítica. En la imagen de Van Winkle sentado largas horas junto al río en completo silencio y esperando a que pique un pez se revela una interesante faceta del personaje, la cual, como veremos más adelante, trae de nuevo a cuenta las ideas de Han. Por último, al inventario de sus atributos habría que añadir la inclinación de Van Winkle a tomarse la vida con calma y sin complicaciones y a sentirse satisfecho con lo que tiene: “Rip Van Winkle, however, was one of those happy mortals, of foolish, well-oiled dispositions to take

the world easy, eat white bread or brown, whichever can be got with least thought or trouble, and would rather starve on a penny than work for a pound. If left to himself, he would have whistled life away in perfect contentment” (Irving, 1923: 4).

Hasta aquí, no sólo se ha revelado el retrato del tipo indolente poco o nada interesado en progresar, sino también la efigie de un hombre sensible, dócil y apacible, capaz de vagar desinteresadamente todo el día en la montaña. Si regresamos al caso del autómatas Bartleby, se asume que fue el exceso de trabajo lo que lo condujo a un letal agotamiento y, eventualmente, a la muerte. Bajo el yugo del “no puedo” el escribano se rebeló; pero, ese negarse a hacer algo es el “no” de un hartazgo que lo inmovilizó y hundió en una profunda apatía; lo agotó hasta dejarlo sin fuerza. A este desgaste Han lo denomina el *cansancio del agotamiento*, el cual, “incapacita para hacer algo” (2017: 73). En contraste, y bajo la mirada del filósofo coreano, se concluye que el que experimenta Van Winkle es un cansancio distinto, uno que inspira: un cansancio curativo, el cual está fundado en la noción de “no actuar” que se materializa en su rechazo a labrar su tierra y cuidar de sus animales. Han sugiere que en los mitos de la creación de las diversas cosmogonías siempre hay un día dedicado al descanso, lo que para la religión judeocristiana es el Sabbath, que “es un día del no[...]un día libre de todo para qué[...]se trata de un entretiem po. Dios, después de la creación, declaró el séptimo día sagrado[...] es el día del cansancio. El entretiem po es un tiempo sin trabajo, un tiempo de juego” (Han, 2017: 73).

Ahora bien, el cansancio curativo está asociado a la antigua noción del ocio.⁹ Para Han, su contraparte es el trabajo, el cual, se encarga de producir lo útil y necesario y, en gran medida, roba la libertad debido a que está dedicado a satisfacer las necesidades de la vida: “Solo la necesidad obliga al trabajo, de ahí que sea necesario” (2017: 80).¹⁰ En contraste, el ocio: “Es un estado de libertad, ajeno a la determinación y la necesidad, que no genera esfuerzos ni preocupaciones[...] Permite que el hombre aparezca como hombre” (2017: 81). Como es claro observar, la pertenencia de Van Winkle a este club perpetuo de sabios, filósofos y otros aldeanos desocupados dedicados a “no actuar” nos sitúa nuevamente en el terreno del ocio. Resulta sugerente que, en el texto, el autor emplee la palabra *idle* al referirse a estos hombres; de hecho, a lo largo del

⁹ “Se basa en una concepción del ser que, para el hombre actual, para un mundo completamente absorbido por el trabajo, la eficiencia y la productividad, resulta inaccesible e incomprensible” (Han, 2017: 81).

¹⁰ “La *vita activa* está absolutamente apartada de la *vita contemplativa*” (Han, 2015: 84).

relato, el término *idle* es utilizado reiteradamente por el autor para describir las cualidades de Van Winkle. Entre los significados asociados a esta palabra se encuentran: flojo, inactivo, desempleado, indolente y perezoso. Sin embargo, de manera interesante, tanto Spenser como Scott,¹¹ otorgaban al término *idlesse* una connotación distinta, nada despectiva, sino definida como un placer: *a condition of being idle*, es decir, como una condición de “estar inactivo” o de “no hacer nada” (Online Etymology Dictionary, s. f.). Este significado es cercano al vocablo *ocio*, referido por Han, que como se acotó, se define como un estado que no genera esfuerzo ni preocupación y que está desvinculado de toda necesidad, un estado propicio para la contemplación.

Por último, no es casual que al grupo de amigos de Van Winkle se les designe como filósofos.¹² Como tal, el filósofo personifica la imagen del hombre inactivo, cavilante, ocupado en la reflexión. A este respecto, Han (2017) puntualiza que el filósofo es un hombre libre, es decir, “no depende de las necesidades de la vida ni de sus coerciones[...] [consagra su vida a la contemplación e] investigando todo lo que nunca parece se mantiene en el ámbito de la belleza permanente” (111). Estos hombres pasan el día contando historias somnolientas e interminables. Evidentemente las palabras en inglés *long*, *lazy*, *endless* y *sleepy* aluden a estados de profundo sentido durativo y generan una atmósfera en la que el tiempo transcurre con lentitud, lo cual, aunado a los estados de contemplación que experimenta el personaje, permiten nuevamente asirnos a la filosofía de Han.

Van Winkle el contemplativo

Como se ha insistido, el sueño de Van Winkle simboliza la inflexible permanencia de un mundo que se resiste a cambiar ante la inminente urbanización provocada por la industrialización y al subsecuente desarrollo de la productividad. La añoranza de esa existencia idílica también se proyecta en la detallada descripción del paisaje, cuando todavía prevalece un estrecho vínculo entre la actividad humana y la naturaleza. En el relato se evoca un estilo de vida apacible, aún regido por los ciclos

¹¹ No está de más anotar que Washington Irving conoció a Walter Scott en Edimburgo en el año de 1817. A partir de allí surgió una estrecha amistad (Jones, 2008: 179).

¹² Según testimonio del propio Irving, su padre ya había reparado en este aspecto distintivo de su personalidad siendo todavía muy pequeño: “My father dubbed me the Philosopher from my lonely and abstracted habits” (Jones, 2008: 19).

agrícolas, y son constantes las alusiones a un tiempo que transcurre lentamente, que se puede medir sin necesidad de algún instrumento o máquina. Previa a la prolongada siesta de Van Winkle, los pobladores podían notar los cambios climáticos e incluso saber la hora del día solo con observar las montañas:

Every change of season, every change of weather, indeed, every hour of the day, produces some change in the magical hues and shapes of the mountains, and they are regarded by all the good wives, far and near, as perfect barometers. When the weather is fair and settled, they are clothed in blue and purple, and print their bold outlines on the clear evening sky; but, sometimes, when the rest of landscape is cloudless, they will gather a Hood of gray vapors about their summits, which, in the last rays of the setting sun, will glow and light up like a crown of glory. (Irving, 1923: 1)

El sosiego y la calma expresadas en esta escena son parte esencial de esa vida, pero ese tiempo sublime es amenazado por las inminentes transformaciones que se avecinan. Por eso, antes de que éste se extinga, hay una pausa, se detiene durante veinte años, y es cuando Van Winkle cae en un profundo sueño para evitar vivir en un mundo que se niega a enfrentar.

En la descripción del diario vivir del dueño de la taberna de la aldea en la que Van Winkle y sus camaradas solían departir se expresa elocuentemente este lento transcurrir de las horas, sin artefactos para medir el tiempo: “The opinion of this junto were completely controlled by Nicholas Vedder, a patriarch of the village and land-lord of the inn, at the door of which he took his seat from morning till night, just moving sufficiently to avoid the sun and keep in the shade of a large tree; so that the neighbors could tell the hour by his movements as accurately as by a sun-dial” (Irving, 1923: 6). Es decir, para saber la hora del día bastaba observar en qué posición se encontraba la silla de Vedder. Claramente, el tema de la duración es recurrente en estos pasajes y forma parte esencial del planteamiento de Han. Para este autor, “los objetos de consumo no son sujetos de contemplación, debido a que se usan y se consumen lo más rápido posible y así dar lugar a nuevos objetos y necesidades. Por

el contrario, la demora que implica la contemplación presupone que las cosas tengan una duración; Han concluye: “la *vita contemplativa* es una praxis de la duración. Genera otro tiempo al interrumpir el tiempo del trabajo” (2015: 85).

Como se ha referido, Van Winkle inicia su aventura etílico-onírica cuando Estados Unidos es una colonia inglesa y regresa veinte años después, cuando se ha convertido en una República, con George Washington como primer presidente de esa nación.¹³ Entre las tantas cosas que encuentra cambiadas, Van Winkle nota que la taberna donde conviviera con sus amigos se ha convertido en un hotel y el gran árbol que la protegía del sol, ahora es un mástil donde ondea una extraña tela:

He now hurried forth, and hastened to his old resort, the village inn – but it too was gone. A large rickety wooden building stood in its place, with great gaping windows, some of them broken and mended with old hats and petticoats, and over the door was painted, “the Union Hotel, by Jonathan Doolittle.” Instead of the great tree that used to shelter the quiet little Dutch inn of yore, there now was reared a tall naked pole, with something on the top that look like a red night-cap, and from it was fluttering a flag, on which was a singular assemblage of stars and stripes. (Irving, 1923:13-14)

El estupor y la extrañeza de Van Winkle ante la imagen de un mundo perdido se manifiestan a través del contraste entre lo antiguo y lo nuevo, lo vivo y lo muerto: donde había una vieja y tranquila taberna ahora hay un bullicioso hotel, y el majestuoso árbol que les brindaba sombra y refugio ahora es un poste inerte y desnudo, sin vida, donde ondea un trozo de tela con símbolos incomprensibles.

Van Winkle habita en un tiempo sublime que le permite, por momentos, sumirse en un estado contemplativo; inequívocamente, no se trata de un tiempo laboral bajo el cual deba rendir para autorrealizarse o matarse trabajando, donde el descanso sólo sirva para reponerse del agotamiento y volver a integrarse al trabajo (Han, 2015: 84). Así, cuando Van Winkle se fuga de su mundo de obligaciones, su única alternativa es “escape from the labor of the farm and clamor of his wife[...].to take gun in hand and stroll away into the woods” (Irving, 1923: 6). Justo el día en que

¹³ No es ocioso destacar que Washington Irving fue llamado así en honor al padre fundador.

sale de casa y tiene su encuentro con los enigmáticos hombrecillos, Van Winkle experimenta una epifanía al contemplar la inmensidad. La escena completa es muestra nítida del estado contemplativo en el que se sumerge el personaje. Sin darse cuenta, Van Winkle llega hasta uno de los espacios más altos de las montañas de Catskill:¹⁴

Panting and fatigued, he threw himself, late in the afternoon, on a green knoll, covered with mountain herbage, that crowned the brow of a precipice. From an opening between the trees, he could overlook all the lower country for many a mile of rich woodland. He saw at a distance the lordly Hudson, far, far below him, moving on its silent but majestic course, with the reflection of a purple cloud, or the sail of a lagging bark, here and there sleeping on its glassy bosom, and at last losing itself in the blue highlands. (Irving, 1923: 7)

Siguiendo a Han (2017), lo que el personaje experimenta recostado sobre la yerba es un cansancio fundamental, un cansancio que inspira y que permite que “surja el espíritu[...]. El cansancio permite al hombre un sosiego especial, un no-hacer sosegado. No consiste en un estado en que se agoten los sentidos. En él despierta, más bien, una visibilidad especial” (70-1). Es evidente que la profundidad de la vista que tiene Van Winkle ante sí es imponente; en ella coinciden el otoño y el ocaso, emblemas de la plenitud y del tiempo que termina. Se describe una escena en la que dominan el retraimiento, la mansedumbre y el silencio. Antes de que Van Winkle cobre conciencia de que debe regresar por temor a que oscurezca, el narrador vuelve a poner de relieve su capacidad contemplativa: “On the other side he looked down into a deep mountain glen, wild, lonely, and shagged, the bottom filled with fragments from the impending cliffs, and scarcely lighted by the reflected rays of the setting sun. For some time, Rip lay musing on this scene; evening was gradually advancing; the mountains began to throw their long blue shadows over the valleys” (Irving, 1923: 7).

La escena completa muestra el recogimiento del personaje ante la excelsitud del paisaje. Se devela una personalidad distinta, la de un individuo que siente admiración, asombro y aprecio por la grandiosidad de la naturaleza. El personaje se encuentra

¹⁴ Jones (2008) resalta la fascinación que ejercía este conjunto montañoso sobre Irving desde su más tierna juventud: “But of all the scenery of the Hudson, the Kaatskill Mountains had the most witching effect on my boyish imagination. Never shall I forget the effect upon me of the first view of them predominating over a wide extent of country, part wild, woody” (23).

inmerso en lo que Han denomina una “calma contemplativa” (Han, 2015: 80), es decir, “esa experiencia del ser según la cual lo bello y lo perfecto son invariables e imperecederos y se sustraen de todo acceso humano. Su carácter fundamental es el asombro sobre el *ser-así* de las cosas, que está libre de toda factibilidad y procesualidad” (Han, 2017: 36). Resulta atrayente que el verbo *muse*, en la voz del narrador, refiera a actos como contemplar, reflexionar, meditar, soñar, cavilar o estar absorto, todas acepciones asociadas a estados impregnados de un carácter durativo, a la manera de un filósofo (Online Etymology Dictionary, s. f.).

Conviene advertir que descripciones como ésta son recurrentes en la obra de Irving; en ellas, se devela su capacidad de asombro ante la majestuosidad de los paisajes naturales. Como se ha señalado, el lugar remoto en el cual Van Winkle solía fugarse poseía un importante significado para Irving como fuente de inspiración y donde seguramente germinó la semilla de su respectivo gusto por la contemplación. Jones (2008) sostiene que: “Irving was overwhelmed by the sheer beauty of the scenery. Nothing ever spoke as loudly to his senses as the grandeur of the Hudson, the Katskills, and the Highlands” (23). Así, en su descripción de las montañas de Catskill se expresa un estado de serenidad y sosiego profundo que siempre lo acompañó. La escena, innegablemente, es como un bosquejo de la descrita por Van Winkle:

As we slowly floated along, I lay on the deck and watched them through a long summer’s day; undergoing a thousand mutations under the magical effects of atmosphere; sometimes seeming to approach; at other times to recede; now almost melting into hazy distance, now burnished by the setting sun, until, in the evening, they printed themselves against the glowing sky in the deep purple of an Italian landscape. (Jones, 2008: 26)

La experiencia anteriormente descrita es similar a la referida por Han (2017) cuando expresa: “durante el estado contemplativo se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas” (37), y ambos, Irving y Van Winkle, la vivían constantemente.

El rostro del autor

Sin duda, la figura de Van Winkle como un hombre improductivo es la que más ha predominado en la historia de la crítica literaria, desde la publicación de la obra hace más de doscientos años, hasta nuestros días. No obstante, examinado desde otra mirada, se ilumina una faceta distinta del personaje, la de un hombre sensible que muestra una inclinación a las actividades poco lucrativas y a la contemplación, a la manera de un filósofo. Es claro que en la obra se plasma la añoranza de un mundo idílico que se encuentra en vías de desaparecer; esto se manifiesta en la negativa del personaje a ceder ante el inminente arribo del progreso y de la industrialización. En este contexto, la actitud de Van Winkle ante el mundo es de rebeldía. Su prolongada siesta simboliza el rechazo a formar parte de la cadena productiva. Así, la negativa a mejorar su condición material a través del trabajo es mal vista por su comunidad. En otras palabras, no hace lo que se espera de él. En el plano inconsciente, Van Winkle se evade por medio del sueño; en el plano consciente, se fuga a través de su forma de actuar, en este caso, de “no actuar”. Aquí es donde los supuestos de Han adquieren un sentido especial. En la inclinación del personaje a buscar solaz en actividades no remuneradas y en la contemplación de la belleza natural de su entorno, se oculta un sentimiento sublime: la nostalgia de un mundo perdido, mítico, casi primigenio, colmado de leyendas y seres sobrenaturales que habitaron en esas tierras desde tiempos remotos. Todos ellos son escenarios de una Norteamérica casi virginal que fuera en su momento también fuente de inspiración para autores como Henry David Thoreau— *Walden* (1854)— y Mark Twain— *Huckleberry Finn* (1884)—.

Se perciben guiños de la personalidad de Irving en el héroe del relato, sobre todo, la nostalgia por regresar a la fuente de su inspiración, lo cual lo conduce a fugarse del mundo, a través del estado contemplativo. Por eso, no es de extrañar que, en varios de sus escritos, abunden descripciones de imponentes escenarios naturales que guardan cierta semejanza unas con otras. Finalmente, todos estos lugares quedaron adheridos al recuerdo del joven Irving y perduraron para ser rememorados una y otra vez en forma distinta como ríos de plata, agrestes valles y majestuosas cataratas. Parafraseando a Han, Irving descubrió desde muy temprana edad que “la mayor felicidad brota del demorarse contemplativo en la belleza” (2017: 81).

Referencias bibliográficas

- BALDICK, Chris. (1990). *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press.
- BLAKEMORE, Steven. (2000). “Family Resemblances: The Texts and Contexts of *Rip Van Winkle*”. *Early American Literature*, 35(2), 187–212. <https://www.jstor.org/stable/25057193>.
- CAMPBELL, Joseph. (2004). *The Hero with a Thousand Faces: Commemorative Edition*. Princeton University Press.
- CUDDON, John. (1998). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books.
- FERGUSON, Robert. (2005). “*Rip Van Winkle* and the Generational Divide in American Culture”. *Early American Literature*, 40(3), 529–544. <https://doi.org/10.1353/eal.2005.0051>.
- HAN, Byung-Chul. (2015). *El aroma del tiempo*. Herder.
- HAN, Byung-Chul. (2017). *La sociedad del cansancio*. Herder.
- HEIMAN, Marcel. (1959). “*Rip Van Winkle*: A Psychoanalytic Note on the Story and its Author”. *American Imago*, 16(1), 3-47. <https://www.jstor.org/stable/26301644>.
- IRVING, Washington. (1923). “*Rip Van Winkle*”. En W. Patterson Atkinson (Ed.), *The Short Story: Academy Classics* (pp. 1-22). Norwood Press.
- JONES, Brian Jay. (2008). *Washington Irving: The Definitive Biography of America's First Bestselling Autor*. Arcade Publishing.
- KANN, David J. (1979). “‘*Rip Van Winkle*’: Wheels Within Wheels”. *American Imago*, 36(2), 178–196. <https://www.jstor.org/stable/26303368>.
- KRUMPELMANN, John. T. (1955), “Revealing the Source of Irving's *Rip Van Winkle*”. *Monatshefte*, 47(7), 361–362. <https://www.jstor.org/stable/30160305>.
- LIU, Liu; SUN, Yu. (2018). “Feudal Aristocracy's Escape: A Marxist Approach to *Rip Van Winkle*”. *International Journal of Culture and History*, 4(4), 133-135. <http://doi.org/10.18178/ijch.2018.4.4.136>.
- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY (s. f.), Idle, en *Etymonline.com*. Recuperado el 21 de diciembre de 2021.
- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY (s. f.), Muse, en *Etymonline.com*. Recuperado el 21 de diciembre de 2021.

- SAVONIUS-WROTH, Celestina. (2020). "In the Village Circle: Washington Irving and Transatlantic Folk Revivals". *Western Folklore*, 79(2/3), 179-214. <https://www.jstor.org/stable/27032530>.
- SHEHABAT, Abdullah K.; AL ZEDANIN, Hussein H. (2020). "Revisiting the Theme of Long Slumber in Washington Irving's *Rip Van Winkle* and the *Tale of the Seven Sleepers*: A Comparative Study". *International Journal of Language and Literature*, 8(1), 75-83. <https://doi.org/10.15640/ijll.v8n1a10>.
- STALEY, Gregory A. (2012) "Rip Van Winkle's *Odyssey*". *Greece & Rome*, 59(1), 90–103. <https://doi.org/10.1017/S001738351100026X>.
- TUTTLETON, James. (Ed.) (1983). *Washington Irving: History, Tales and Sketches*. The Library of America.
- WELLS, Robert V. (1990). "While Rip Napped: Social Change in Late Eighteenth Century New York". *New York History*, 71(1), 4–23. <http://www.jstor.org/stable/23178273>.
- WYMAN, Sarah. (2010). "Washington Irving's *Rip Van Winkle*: A Dangerous Critique of a New Nation". *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 23(4), 216-222. <https://doi.org/10.1080/0895769X.2010.517049>.

À PERSONAGEM E A AÇÃO NA DRAMATURGIA DE JOSÉ SARAMAGO.
UMA LEITURA DE *A NOITE*

CHARACTER AND ACTION IN JOSÉ SARAMAGO'S DRAMATURGY.
A READING OF *A NOITE*

Luciana de Cassia CAMARGO PIRANI

Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ | Curitiba, Brasil

Contato: camargo.luciana@gmail.com

Resumo

As obras *A Noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e, por fim, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) constituem o conjunto de dramaturgia publicado por José Saramago. Nesses textos ficcionais, as relações entre o eu e o outro promovem a ação, não distante do que acontece na vida. Este trabalho analisa a articulação entre a ação, a criação e o desenvolvimento da personagem dramática saramaguiana em *A Noite*. O objetivo é identificar se as ações praticadas pelos personagens vão além do motivo e causa última da existência do personagem dramático, se dialogam com princípios de uma ideologia ética que influenciaria, e de que forma, a estética de Saramago. Perante esta hipótese, para além das obras acima referidas, contribuíram para esta análise textos não ficcionais de José Saramago: *Discursos de Estocolmo*, *Cadernos de Lanzarote*, *Carta de Deveres* e *Obrigações dos Cidadãos*, associados às obras de Patrice Pavis, Edélcio Mostaço, Robert Abirached e Luigi Pirandello. A opção pelo diálogo entre ficção, não ficção e os textos dos referidos teóricos contribuiu para a compreensão das

Abstract

The plays *A Noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993), and finally, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) constitute the body of dramatic works published by José Saramago. In these fictional texts, the relationships between the self and the other encourage action —not unlike real life. This article about *A Noite* analyses the links between the action, creation, and development of the Saramaguian dramatic character. The text aims to identify whether the actions practiced by the characters go beyond the driving and final cause for the existence of the dramatic persona and if the dialogue contains principles of an ethical ideology that may have influenced Saramago's aesthetics. Given this hypothesis, in addition to the works mentioned above, we look at some non-fictional texts by José Saramago associated with the works of Patrice Pavis, Edélcio Mostaço, Robert Abirached, and Luigi Pirandello: *Speeches from Stockholm*, *Notebooks from Lanzarote*, and *Letter of Duties and Obligations of Citizens*. The dialogue between fiction, non-fiction, and theory contributes to understanding



peculiaridades do texto teatral e de seus elementos, em especial, o personagem e a ação; compreender os conceitos de ideologia, ética e estética, bem como identificar a ideologia ética de Saramago e como ela se manifesta na estética do texto dramático por ele produzido. A análise sugere que a transição entre espaços nas obras de José Saramago pode ser entendida como uma estratégia que vai além da realização artística do personagem. O movimento e a ação importam para o exercício da ideologia ética de Saramago: o dever de ter deveres para com o outro, não basta ser personagem, é preciso ser cidadão, é preciso ser personagem-cidadão.

the theatrical text's particularities and its elements, mainly character and action, and the concepts of ideology, ethics, and aesthetics. Ultimately, this article shows how to identify Saramago's ethical ideology and its manifestations in the aesthetics of his dramatic texts. This analysis suggests that the transition between spaces in José Saramago's plays can be seen as a strategy that goes beyond the artistic realization of the character. Movement and action play an essential role in the practice of Saramago's ethical ideology: the duty to have duties towards the other; being a character is not enough, one must be a citizen, a character-citizen.

Palavras-chave: *Dramaturgia* || *Saramago, José* || *Ética en la literatura* || *Personages literarios* || *Crítica teatral*

Keywords: *Playwriting* || *Saramago, José* || *Ethics in literature* || *Characters and characteristics in literature* || *Dramatic criticism*

Saramago e o teatro: Eu não sou dramaturgo!

Para dar início a este texto, recupero uma orientação aristotélica, para se ter em mente quando tratamos do personagem e da ação no teatro e, do pensamento de José Saramago a respeito do outro, da relação do eu e do outro: Tudo o que se move, é movido por outro. A relação de José Saramago com o teatro não foi amor à primeira vista, poderia ser considerado um encargo, em suas entrevistas compartilhava que os textos teatrais que escreveu não nasceram de forma espontânea como os romances ou os poemas: foram encomendados em alguns casos relatados e só elaborados após muito pensar. Dizia com frequência que não se considerava um dramaturgo. No entanto, após a autoconcessão para a escrita desse gênero, Saramago teve cinco peças publicadas e encenadas. São essas: *A Noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987), *In nomine Dei* (1993) e *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005). Mesmo sendo um gênero preterido por ele, possibilitou a criação de personagens que se situam em tempos de suspensão do olhar, da vida, e da crença no humano como a noite da Revolução dos Cravos, o período inquisitorial

em Portugal, o egoísmo e a falta de empatia atemporal das capitalismo mascarado no fazer do bem das grandes companhias religiosas; a Revolta Anabatista em Münster e a necessidade de redenção pelo amor, pela compreensão do outro.

Em seu discurso *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz* (2013), Saramago trata da importância da personagem e aborda o contexto do tempo histórico das peças. Ao falar de Camões —personagem de *Que farei com este livro?*— sublinha a humildade orgulhosa e obstinada do autor de *Os Lusíadas* em publicar seu livro mesmo diante dos ignorantes de sangue e casta, da indiferença desdenhosa de um rei, dos fidalgos da corte, de castas e censores do Santo Ofício. (Saramago 2013: 78). No mesmo discurso Saramago compartilha os horrores da guerra religiosa na cidade de Münster ao tomar ciência da luta entre protestantes anabatistas e católico, constatou que “o labirinto das crenças religiosas, essas que com tanta facilidade levam os seres humanos a matar e deixar-se matar, identificou a máscara horrenda da intolerância [...] pois cegos pelas suas crenças não foram capazes de compreender mais clara das evidências: que o Deus de ambos era um” (2013: 86).

Na peça de estreia, *A Noite* (1979), a ação se desenvolve na redação de um jornal de Lisboa, na noite de 24 para 25 de abril de 1974. Noite da Revolução dos Cravos. A censura, a ânsia de liberdade/verdade e o debate ético compõem o conflito que se instaura no jornal e promovem a ação das dezoito personagens. Em *Que farei com este livro?* (1980), o enredo se desenvolve entre abril de 1570 e março 1572. Neste, a personagem Camões busca apoio e permissão para publicar *Os Lusíadas*. O conflito entre o poder e a arte em um contexto de censura inquisitorial movem a peça. Já o texto concluído em janeiro de 1987, *A segunda vida de Francisco de Assis*, tem início com o retorno de Francisco de Assis à companhia por ele criada. Ao regressar à vida pela segunda vez, encontra uma ordem muito diferente da que tinha deixado. O conflito está entre a prática capitalista da nova ordem (companhia) e o resgate dos valores primeiros quando da criação dessa por Francisco de Assis. Passados seis anos, surge *In nomine Dei* (1993). A rebelião protestante na Alemanha do século XVI, marcada pelo fanatismo e, principalmente, pelos excessos na disputa pelo poder entre católicos e anabatistas na cidade de Münster, estabelece a intriga da peça. A última obra publicada, *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido* (2005) o protagonista vive seu inferno terreno ao ter seu diário de conquistas consumido pelo fogo e conhece a redenção pelo amor.

Diante dos embargos que são impostos às personagens dramáticas saramaguianas, essas são convocadas a ter e reconhecer os seus dramas, tormentos para que possam agir —qualidades essenciais da personagem dramática. Questão defendida por Pirandello (1977: 13-15) pois para esse dramaturgo cada produto da fantasia, cada criação da arte deve, para existir, levar em si o seu próprio drama, isto é, o drama do qual e pelo qual é personagem. O autor de *Seis personagens à procura de um autor* adverte que mesmo sendo o drama a razão de ser personagem, esse não é proveniente da personagem, mas, sim do autor. O drama do autor José Saramago nos chega em diferentes momentos do conjunto da sua obra, mas o fragmento a seguir é o que melhor explicita o compromisso dele com o outro, com o tempo e comunidade em que está inserido. “Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa. Com a mesma veemência e a mesma força com que reivindicamos os nossos direitos, reivindicamos também o dever dos nossos deveres” (Saramago, 2013: 90).

Pensando na dialética do drama do autor e no drama da personagem este trabalho tem o intuito de identificar se as ações praticadas pelas personagens na peça *A Noite* vão além da causa motriz e final para a existência da personagem dramática, se dialogam com princípios de uma ideologia ética que influenciaria e, de que modo, a estética saramaguiana. Para que essa análise se efetivasse foi necessário compreender as peculiaridades do texto teatral e seus elementos, em específico, personagem e ação; entender os conceitos de ideologia, ética, estética, bem como, identificar a ideologia ética de Saramago e como se manifesta na estética do texto de *A Noite*. A escolha pelo diálogo entre os textos dramáticos de Saramago e os não ficcionais —*Discursos de Estocolmo, Cadernos de Lanzarote, Carta dos Deveres e Obrigações dos Cidadãos*— associados aos textos teóricos Anne Ubersfeld (2013), Décio de Almeida Prado (2014), Edécio Mostaço (2020), Patrice Pavis (1999), Renata Pallottini (1989) e Robert Abirached (2011) dão suporte a discussão aqui proposta.

A ação, a personagem dramática e a personagem saramaguiana

A importância da personagem para o teatro está no fato de que “a personagem constitui praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através dela” (Prado, 2014: 84). As discussões a respeito da validade dessa afirmação há muito são tratadas, pois a contenda está na importância da personagem ou da ação para o texto teatral e entrar nessa seara não é o propósito. O que se pretende aqui é descrever as especificidades de cada um desses elementos do texto dramático e verificar se ambos contribuirão para a compreensão da ideologia ética e da utilização desses recursos na estética do drama saramaguiano, pois a combinação desses elementos acaba por desvendar o propósito das personagens durante a ação dramática. Mesmo porque segundo Patrice Pavis (1999): “Toda personagem de teatro realiza uma ação; inversamente, toda ação, para ser encenada, necessita de protagonistas [...]. Provem dessa constatação a ideia fundamental para o teatro e para qualquer narrativa de uma dialética entre ação e caráter” (286). Essa relação, ainda segundo Pavis (1999) pode ocorrer de três formas. A primeira delas é “a que a personagem é um agente e o essencial é mostrar as diferentes fases de sua ação numa intriga bem encadeada”. A segunda, quando a ação é a consequência e a personagem atinge um ponto sem volta em sua essencialidade – não se define por sua essência, qualidade, aspectos físicos e morais. Nesse caso, é determinada por um meio socioeconômico que se basta e só se envolve na ação por via de consequência, sem intervir em seu desenrolar. E, por fim, a ação e o actante se complementam, a personagem se identifica como actante de uma esfera de ações que de fato lhe pertencem; a ação se modifica à medida que é realizada pelo actante. (Pavis, 1999: 286).

A condição para que a ação ocorra e que se tenha um herói é a de que esse passa a atuar em um espaço que não lhe pertence, por lhe ser desautorizada a sua permanência. Estar em domínio alheio propulsiona o mecanismo da ação, e essa só terá fim quando a personagem reencontrar seu estado original ou outro em que o conflito não exista. A ação está atrelada ao aparecimento e a solução das contradições e conflitos entre as personagens ou entre uma personagem e uma situação não apenas no nível da intriga, mas na transformação da consciência do herói e o modo como a expressa em gestos e discurso. (Pavis, 1999: 4, 287). Essa é a percepção de Renata Pallottini (1989), ao tratar da ação defende que:

essa defluiu do conflito; duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão defendidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática. Ora, quem conduz a ação, produz o conflito, exercita a sua vontade, mostra os seus sentimentos, sofre por suas paixões [...] vence ou morre é o personagem. O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. (11)

As palavras, os discursos, podem ser percebidos como ações no teatro. São modos de fazer, de agir. Os termos palavra e iniciativa são recorrentes na obra de José Saramago e aqui são retomadas do fragmento anteriormente citado “Tomemos então, nós, cidadãos comuns, a palavra e a iniciativa. Com a mesma veemência e a mesma força com que reivindicamos os nossos direitos, reivindicuemos também o dever dos nossos deveres”. (Saramago, 2013: 90). O fragmento faz parte de um texto não ficcional, mas não pode ser deixado de lado quando se consideram algumas especificidades do autor do texto teatral.

Para Anne Ubersfeld (2013) deve ser considerado que o autor —formalmente— está presente no texto por meio das didascálias, mas alerta que “a escrita teatral nunca é subjetiva, na medida em que por sua própria vontade o autor recusa-se a falar em seu próprio nome e o diálogo é sempre a voz do outro — e não somente a voz de um outro, mas de muitos outros” (7). No caso do teatro de Saramago vemos, se considerarmos que o autor se recusa a falar em seu próprio nome, e teria apenas as rubricas como expressão, a voz do autor vai sendo suprimida, e o que se tem é a ocupação do discurso dos personagens.

Quanto a questão do diálogo, esse parece ser o elemento a ser considerado nesse caminho do fazer teatral de Saramago, afinal é nas personagens que surgem todas as vozes que o autor se encontra. A voz de Saramago e da sociedade, como ele mesmo gostava de dizer “O que eu digo é que eu tenho, como cidadão, um compromisso com o meu tempo, com o meu país, com as circunstâncias, digamos, do mundo” (Aguilera, 2010: 345). Essa escolha, demonstra o que já reconheceu Prado (2014: 95): à medida que o autor se exprime através das personagens, não pode deixar de lhes atribuir grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter. Essa relação vigorosa de Saramago com suas personagens foi por ele reconhecida e corrobora

com Prado, a ponto de dizer que “A minha impressão, ainda hoje, é que fui eu, autor, assunto pelas minhas personagens, assumido, tomado, possuído por elas, como se as criaturas pudessem, afinal de contas, criar o criador. Desconfio que podem, para não dizer que é essa a minha convicção” (Aguilera, 2010: 194). Não se trata de uma fala aleatória, mas que ecoa em diferentes épocas de sua obra. Por ocasião do recebimento do prêmio Nobel temos as seguintes declarações de Saramago:

[T]enho vindo, sucessivamente, a implantar no homem que fui as personagens que criei. Creio que sem elas, não seria a pessoa que hoje sou, sem elas talvez a minha vida não tivesse logrado ser mais que um esboço impreciso, uma promessa como tantas outras que de promessa não conseguiram passar. (1998: 76)

E até mesmo no encerramento do seu discurso do Nobel “A voz que leu estas páginas quis ser o eco das vozes conjuntas das minhas personagens. Não tenho mais voz que a voz que elas tiverem” (Saramago, 2013: 87). E essa voz ou vozes que formam a dramaturgia saramaguiana é permeada pela consciência crítica do Nobel português. O humanismo saramaguiano, em certa medida, reverbera o humanismo de outro escritor: Sartre. Semelhança identificada pelo estudioso da obra de José Saramago, Professor Pedro Fernandes de Oliveira Neto (2018), segundo ele, para os dois autores, literatura é engajamento, defesa da liberdade, da responsabilidade e da bondade. Assim como tem a capacidade de desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade (s/d).

Por fim, *A Noite*

Como disse anteriormente, *A Noite* é a primeira peça a ser publicada e encenada. O enredo se desenvolve na redação de um jornal matutino de Lisboa, na noite de 24 para 25 de abril de 1974. Noite da Revolução dos Cravos — movimento que derrubou o regime salazarista em Portugal de forma a estabelecer as liberdades democráticas promovendo transformações sociais daquele país. O texto está organizado em dois atos nos quais dezoito personagens¹ estão envolvidos na produção do jornal da manhã seguinte.

A ação tem início com a fala do chefe da redação, Abílio Valadares, que aguarda o contato com o Exame Prévio para o fechamento da edição de 25 de abril. Era preciso a aprovação do órgão de controle para colocar na prensa os fatos. Os diálogos da peça são longos e, em certa medida, morosos. O que faz pensar que se trata da falta de experiência de Saramago com o gênero dramático — o que pode realmente ter ocorrido, visto que se identifica um controle da ação por meio das extensas rubricas. No entanto, numa leitura mais atenta, a desconfiança surge em relação aos resultados dessa falta de experiência, pois percebe-se que essas características contribuem para a construção do clima apático, tenso e asfixiante condizentes com o tempo histórico da ação marcado pela censura.

VALADARES: (*Falando para o telefone*). Ligue-me ao exame prévio, se faz favor. (*Pousa o auscultador. Passa os olhos por um papel entre muitos que tem sobre a secretária*) Torres! (*Aproxima-se Torres, homem de meia-idade, sóbrio de gesto*) Ficou-me aqui esta notícia. É do correspondente da Guarda. Se ainda houver tempo, entra hoje. Se não, fica para amanhã. Dê-me um jeito nisso. (*Torres, sem uma palavra, volta ao seu lugar. O telefone de Valadares toca*). Está? É do Exame Prévio? Fala Valadares, do ... Ligue-me ao senhor coronel Miranda. É só para saber das provas. Obrigado. (*Pausa maior*) Coronel Miranda? (Saramago, 2010: 101-2)

1 As personagens são Abílio Valadares, chefe da redação; Manuel Torres, redator da província; Faustino, contínuo; Máximo Redondo, diretor; Rafael, contínuo; Esmeralda, secretária da redação; Jerónimo, chefe da tipografia; Fonseca, redator parlamentar; Guimarães, redator estrangeiro; Josefina, redatora; Cardoso, redator da cidade; Cláudia, estagiária; Pinto, redator desportivo; Baltasar, fotógrafo; Afonso, linotipista; Damião, compositor manual; Monteiro, redator; e Figueiredo, administrador (Saramago, 1998: 99).

A primeira cena da peça introduz os personagens Valadares e Torres que mais adiante serão os líderes dos grupos em oposição na redação. O conflito que se estabelecerá na peça vem da relação entre esses dois personagens. As ações das personagens Valadares em sua escrivaninha apinhada de papéis revelando-se desordeiro e grosseiro — “Dê-me um jeito nisso” — e Torres resignado — “sem uma palavra, volta ao seu lugar” — dão início a apresentação do caráter desses.

Na sequência, Máximo Redondo chama Valadares para informar que será necessário mudar a primeira página, pois ele deseja publicar um fundo. A opinião do diretor era de que “Enquanto o ferro está quente, é que convém malhar-lhe” (Saramago, 2010: 103) O ferro a ser malhado são as manifestações do 16 de março de 1974:

VALADARES: Surgiu algum problema de repente, senhor diretor?

DIRECTOR: Meu caro Valadares, nunca há problemas, mas há sempre problemas. A política, você bem sabe, é como a terra, nunca para de tremer. Umás vezes tão pouco que nem se dá por isso, outras vezes é o diabo, vai tudo raso. Pior que 1755. Mas na política, se não consentirmos que nos distraiam a atenção, pode-se fazer o que não é possível fazer à terra: deita-se-lhe a mão, agarra-se bem agarrada, até passar o abalo. Veja você 16 de Março: um pequeno sismo imediatamente dominado. E a nossa contribuição, naqueles dias, foi fundamental! Fundamental e apreciada. Este jornal é uma força, meu caro Valadares, é uma força. Não se dá por isso, a olhos desatentos até parece que nos limitamos a sair todos os dias, mas somos uma força! (Saramago, 2010: 104)

A fala de Máximo Redondo, o diretor, divulga o compromisso do jornal de servir ao cerceamento da liberdade pela manipulação dos fatos e o apoio à censura. Lembra Ubersfeld (2013) “que a personagem fala em seu próprio nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a faz falar, a dizer determinadas palavras [...] o discurso da personagem é sempre duplo” (87). Ao fazer falar Máximo Redondo, o autor apresenta uma dupla enunciação, mas vejo aqui que se tem a voz do diretor que expressa seu discurso como processo construído como gestor do jornal e apoiador do regime ao orgulhar-se da força que representam na manipulação das massas como a voz de parte da sociedade que apoia esse comportamento.

Na sequência, Valadares manda chamar Jerónimo —chefe da tipografia— para informar das mudanças na edição em decorrência do fundo do diretor. Com a presença de Jerónimo, Torres pretende entregar a notícia da Guarda. E se aproxima do chefe da tipografia. Ao fazer menção de entregar o texto para Jerónimo, Valadares toma o papel da mão de Torres, faz de conta que lê o que está escrito e o coloca no prego. Torres e Jerónimos ficam indignados a que Valadares responde “Você não me venha ensinar o direito que eu tenho. Nesta Redacção quem manda sou eu. Eu é que resolvo o que se publica ou não se publica. A notícia da Guarda não tem interesse para o jornal” (Saramago, 2010: 106). Jerónimo então aproxima-se de Torres e comenta com o colega: “Deixa lá, não te rales tanto. O verbo é sempre o mesmo: eu obedeço, tu obedeces, ele manda. E para quê? Para fazer uma coisa que de jornal só tem o nome e o papel” (Saramago, 2010: 106). A ação avança e mais um redator chega à redacção: Pinto. Ao chegar esse questiona o clima do ambiente e faz brincadeiras o que incomoda parte dos colegas. Diante das reclamações, Cláudia —a estagiária— “E quanto mais silêncio melhor” (Saramago, 2010: 117).

Se há Valadares e Máximo Redondo, há Torres, Cláudia e Jerónimo. Os três últimos são personagens que questionam os encaminhamentos que vêm sendo adotados na redacção no tratamento dos fatos. Ciente de seus deveres, mas também das manobras por aqueles que detém o poder, o personagem Torres diz:

Quantos acontecimentos importantes para o mundo se dão diariamente no mundo? Provavelmente milhões! Quantos deles são selecionados, quantos passam pelo crivo que os transforma em notícias? Quem os escolheu? Segundo que critérios? Para que fins? Que forma tem essa espécie de filtro ao contrário, que intoxica porque não diz a verdade toda? E as notícias falsas, quantas circulam no mundo? Quem as inventa? Com que objetivos? Quem produz a mentira e a transforma em alimento de primeira necessidade? A informação não é objectiva, e quanto a neutralidade, é tão neutral quanto a Suíça. Ou será possível que você ignore (Valadares) as primeiras letras deste alfabeto? O dono do dinheiro é sempre o dono do poder, mesmo quando não aparece na primeira fila como tal. Quem tem o poder, tem a informação que defenderá os interesses do dinheiro que esse poder serve. A informação que nós atiramos para cima do leitor desorientado é aquela que, em cada momento, melhor convém aos donos do dinheiro. (Saramago, 2010: 125)

No segundo ato, o movimento para o fim do regime salazarista está nas ruas, Cláudia e Torres conversam sobre o conflito com Valadares. Torres alerta Cláudia sobre as obrigações com a vida: os fatos e “[a] nossa vida é uma contínua resistência à fraqueza, à renúncia, ao conformismo, e até, algumas vezes, às pequenas e grandes traições. E não há ninguém que não possa afirmar que não errou nunca” (Saramago, 2010: 131). Na sequência, Torres recebe a visita de um informante que diz que há deslocamentos de tropas em quase todo o país. Lisboa está a ser cercada. Diante disso, o debate ético em contrariar a censura imposta pela ditadura e a convivência do jornal com o regime precisa ser vencido pela ação. É preciso que as personagens assumam o dever de ter deveres e obrigações. Torres deixa a redação e ganha as ruas para verificar os fatos, buscar a verdade. Ao notarem que o redator não está mais na sala se instaura o conflito entre os demais personagens. E esse movimento que de sair do espaço restrito da redação e ir às ruas, precisa ser destacado, pois diferentemente da inércia de Valadares — sempre preso à escrivaninha, Torres teve iniciativa e agiu. Lembrando que para o autor português, cabe então aos indivíduos que convivem em sociedade e estabelecem relações recíprocas ir além do gozar de seus direitos civis e políticos do Estado em que nasceram, ou no desempenho de seus deveres para com esse, ou seja, o cidadão. A reciprocidade de Torres está em garantir aos outros — aos leitores — o contato com os fatos para que possam por si tomarem partido. Não se tem um compromisso com o Estado. O cidadão saramaguiano está longe de ser um devoto do Estado, não cabe nesse. O compromisso é para com o outro cidadão, para com a sua humanidade por meio da palavra e da iniciativa. Não basta observar é preciso agir, tal como fez Torres. Por sinal, vale ressaltar que a pessoa de ficção traz consigo a voz do autor, da sociedade e do tempo histórico e, por esse motivo, precisa agir. Esse personagem é marcado pelo movimento, transita entre os espaços: sala da redação, gabinete do chefe de redação, as ruas, a redação e entre os atos, busca a verdade para que compreendam o tempo histórico. Torres é o que identifico como personagem-cidadão, pois age sobre a égide do “dever aos deveres e obrigações para com o outro”, não às instituições, mas ao outro cidadão e da humanidade presente. Diferentemente de Valadares ou Máximo Redondo, que procuram servir aos donos do dinheiro e do poder.

Torres, como vimos em excertos anteriores, não está sozinho nesta categoria de personagem-cidadão; em *A Noite*, há Cláudia e Jerónimo. Essa personagem feminina traz características que irão se apresentar em outras personagens femininas saramaguianas. Na redação, na escala de importância é a que está mais à margem, é estagiária. No entanto, a clareza com que observa e trata o que vê demonstram uma nobreza de caráter e compromisso com o bem, a bondade e a verdade. Cláudia também é a confidente de Torres. É a ela que ele procura para compartilhar as notícias trazidas pelo informante.

TORRES: Vieram dizer-me que há deslocações de tropas em quase todos os países. Lisboa está cercada.

CLÁUDIA: (*Após um silêncio de voz estrangulada*) Que tropas? Contra quem? Tem certeza que é verdade?

TORRES: Quem mo veio dizer, sabe o que diz. Desta vez o governo vai-se abaixo.

CLÁUDIA: E nós? O que vamos fazer? Dizemos aos outros, ao Valadares, ou ficamos calados? (Saramago, 2010: 132)

Na sequência Torres e Cláudia fazem chegar à tipografia a notícia da revolução. Jerónimo, Afonso e Damião vão até a sala da redação e contam sobre a revolução. A princípio o grupo julga ser uma brincadeira, pois não se ouvem tiros – para esses seria inconcebível uma revolução sem violência. Jerónimo e Damião insistem na afirmação e perguntam a Valadares qual será a atitude do jornal. A que ele responde: “Não respondo, não digo nada. Tenho que falar com o diretor, com a... (*Suspende-se, sem saber como continuar*)”. Torres então completa a fala de Valadares: Com a PIDE!. Jerónimo defende que é saber se a revolução é de esquerda ou de direita. Valadares fica furioso, mas recupera-se e pede ao grupo que mantenham a calma. E orienta para que Torres e Cláudia não façam nada, pois desconfia do comportamento desses. Cláudia e Torres aproximam-se da janela.

CLÁUDIA: Manuel Torres, queres a minha opinião? Queres a opinião de quem acaba de viver um ano nestes últimos cinco minutos? Deves ir para a rua, saber o que se passa. Esta gente vai enganar-nos. Percebi o que me

querias dizer. Sim a questão é o jornal. Vai para a rua, não irás ganhar a revolução, mas vai para a rua.

TORRES: E tu agentas-te sozinha com eles?

CLÁUDIA: Hei-de aguentar. E a Oficina ajudará. Não estou sozinha.
(Saramago, 2010: 138)

A saída de Torres da redação causa alvoroço, pois esse saiu sem autorização de Valadares, o que o deixa ainda mais possesso. Questionada sobre o motivo da saída de Torres, Cláudia informa que ele foi comprar fósforos. Não há como não pensar na janela e nos fósforos como metáforas para o compromisso e o respeito com a verdade e o outro. A janela é meio que se tem acesso ao mundo exterior da redação, o movimento de Cláudia é constante em relação a janela, pois pode entender que a verdade está fora da redação, o jornal serve ao capital. Já os fósforos são para trazer luz ao ambiente estagnado da redação.

O diretor do jornal e o administrador chegam à redação e Valadares segue apavorado. Jerónimo questiona o motivo de diante da possibilidade do golpe apenas um jornalista está nas ruas e que foi por vontade própria. Afonso, o linotipista, informa que o golpe é de esquerda. Diante da informação, o Diretor responde “Como é soube? O golpe é militar, não se ouve falar em civis, como é que se pode saber, assim de repente, se é de esquerda, se é de direita? O nosso primeiro dever, a nossa obrigação primordial, é não cair em precipitações que possam vir a prejudicar-nos no futuro”. Cláudia se opõe ao que disse o diretor: “A nossa primeira e única obrigação é averiguar o que se passa e dizer. Não temos outro dever” (Saramago, 2010: 150).

A convicção de Cláudia a situa entre os personagens-cidadãos saramaguianos. Primeiramente, ela se mostra ciente dos seus deveres e obrigações. Mesmo estando à margem do grupo é insistente na defesa de sua convicção para a manutenção do que é correto e que é o bom para a comunidade. Ao se imporem, Cláudia e Torres atendem à convocação de Saramago para uma insurreição ética, uma revolução em que ficasse claro o sentido ético da existência, no silêncio da consciência. Mas o autor alerta que:

a consciência não é silenciosa, a consciência fala. E fala por meio das palavras, o quão aterradoras essas podem ser. Mesmo assim “o importante é que haja presença de um senso de responsabilidade cívica, de dignidade pessoal,

de respeito coletivo; se se mantém, se se constrói, se não se aceita cair em resignação, na apatia, na indiferença, isso pode ser uma simples semente para que algo mude. Mas eu estou muito consciente de que isso, por sua vez, não significa muito. (Aguilera, 2010: 114-115)

A contradição fez parte do discurso de Saramago —pensar uma insurreição ética e crer que não possa muito acontecer— é de longa data. No segundo volume dos *Cadernos de Lanzarote*, na entrada de 5 de julho de 1997 Saramago compartilha após dezoito anos a peça *A Noite* havia regressado ao Teatro de Almada e constatou que “em menos de vinte anos a peça tornou-se história, documento de uma época em que jornais eram feitos por linotipistas” (1999: 394). Reconhece então que muitas foram as transformações da sociedade e do trabalho. Também ouviu que se pretendia produzir *In Nomine Dei*, ao saber do fato, diz se pode ter certeza “poderemos ter certeza de que quando tiverem passado vinte ano sobre a data de estreia [...] o mundo será igual ao que é hoje, ao que era a quatrocentos anos. Refiro-me à intolerância e a crueldade, não a exploração do espaço nem aos computadores” (Saramago, 1999: 394-395). O espaço ficcional seja também o espaço de esperança para Saramago, pois a crença dele nas ações das pessoas de papel —como ele chamava— seria mais crível.

Tomo muito cuidado para não transformar meus romances em panfletos, apesar de ser marxista e comunista de carteirinha. Tenho algumas ideias, e não separo o escritor do cidadão, das minhas preocupações. Creio que nós, escritores, devemos voltar às ruas e ocupar novamente o espaço que tínhamos antes e que agora é ocupado pelo rádio, pela imprensa ou pela televisão. É preciso, além disso, estimular o humanismo. (Aguilera, 2010: 345)

Eis nesse fragmento uma proposta da ideologia ética de Saramago. Essa dialoga com a perspectiva de Lehmann (2016: 2) de como o autor muda a forma de entendimento das questões políticas, e influi nessa forma de conhecimento. Para o teatro, o que é importante é a forma de mudar essa percepção, a forma como se vai conseguir alterar essas fórmulas de percepção que estão dadas. Diante do exposto, entende-se que os elementos do texto teatral —personagem e ação— são campo fértil para a disseminação da ideologia ética de Saramago. O modo como as personagens agem—se

estão em movimento ou inertes— esclarecem a importância da ação para a dramaturgia saramaguiana, assim como a necessidade de se ocupar os espaços para que se assegurem direitos, mas também deveres em relação ao outro.

A oposição entre as personagens pode ser analisada entre o é que o bem e o mal, por esse motivo, a questão ética, do dever aos deveres e as obrigações está presente nas personagens dramáticas saramaguianas. É o drama dessas, a ação se volta para uma proposta ética do bem e da razão. Defendido pelo autor de o que se precisa é a prática da bondade, do respeito —pois segundo ele o amor não tem sido suficiente. É necessário um senso de obrigação com o outro para que se garanta o bem. Foi exigido de Torres, Cláudia e Jerónimo o dever de assumir um comportamento ético diante da condição humana marcada pela ditadura, pela censura, pela barbárie e pela desumanização. Um drama dado aos personagens por princípios éticos do autor. Então, até o momento, entende-se que as personagens dramáticas de Saramago parecem ter encontrado seu autor, pois são elas que o buscam — “é que fui eu, autor, assunto pelas minhas personagens, assumido, tomado, possuído por elas” (Aguilera, 2010: 194) para lhes dar voz e a divulgar seus dramas, e, por assim dizer, o drama do cidadão-autor. Fazendo deles —seus personagens— personagens-cidadãos.

Referências bibliográficas

- ABIRACHED, Robert. (2011). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- AGUILERA, Fernando Gómez. (2010). *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. Companhia das Letras.
- LEHMANN, Hans-Thyges. (2016). *Teatro Pós dramático*. Cendeac.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fernandes. (2018). “Diálogos entre José Saramago e Jean Paul Sartre”. *LitCult*. Consultado em 25 de janeiro de 2023 de <https://litcult.net/dialogos-entre-jose-saramago-e-jean-paul-sartre/>.
- MOSTAÇO, Edécio. (2020). *Cena e ficção em Aristóteles: uma leitura da Poética*. Appris.
- PALLOTTINI, Renata. (1989). *Dramaturgia: A construção do personagem*. Ática.
- PAVIS, Patrice. (1999). *Dicionário de teatro*. Perspectiva.

- PRADO, Décio de Almeida. (2014). “A personagem de teatro”. Em Antonio Candido (Comp.) *A personagem de ficção*. (pp. 81-102). Perspectiva.
- PIRANDELLO, Luigi. (1977). *Seis Personagens à procura de um autor*. Abril Cultural.
- SARAMAGO, José. (1993). *In Nomine Dei*. Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José. (1997). *Cadernos de Lanzarote*. Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José. (1999). *Cadernos de Lanzarote II*. Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José. (2005). *Don Giovanni ou o dissoluto absolvido*. Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José. (2010 [1980]). *A Noite*. Em *Que farei com este livro?* Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José. (2010 [1980]). *A segunda vida de Francisco de Assis*. Em *Que farei com este livro?* Companhia das Letras.
- SARAMAGO, José. (2013). *De como a personagem foi mestre e o autor seu aprendiz*. Em *Da estátua à pedra e discursos de Estocolmo*. Editora UFPA.
- UBERSFELD, Anne. (2013). *Para ler o teatro*. Perspectiva.

PIER PAOLO PASOLINI Y LA MEMORIA DE LA ROMA CONTEMPORÁNEA

PIER PAOLO PASOLINI AND THE MEMORY OF CONTEMPORARY ROME

Alonso Ríos González

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA—CUAJIMALPA | Ciudad de México, México

Contacto: gerardo.rios@cua.uam.mx

Resumen

Pier Paolo Pasolini es uno de los intelectuales italianos del siglo xx más conocidos a nivel internacional. En particular, su obra fílmica ha trascendido las fronteras, granjeándole la reputación de ser un intelectual controvertido y visionario “adelantado a su tiempo”. Este artículo pretende explorar la relación simbiótica que existe entre la Roma contemporánea y la personalidad de Pasolini. Parto del supuesto de que el autor ha sido a la vez agente y elemento constitutivo de la configuración de la memoria cultural de esta Roma, como se la empieza a delinear a partir de la posguerra. Para mis propósitos, me centraré en el análisis de algunas obras cinematográficas del autor, *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962) y *La ricotta* (1963), conocidas por la crítica como *la trilogía della borgata*. El postulado de este artículo es que la figura de Pasolini ocupa hoy un lugar privilegiado en la configuración de la memoria cultural de Roma. Por ello, hacia la última parte de este trabajo, comentaré algunas de las expresiones artísticas y culturales que, a mi parecer, dan cuenta del modo en que la biografía del autor se ha vuelto un elemento de la cultura popular. En particular, me centraré en el estudio de uno de los muchos filmes que se han producido sobre la vida del autor, me refiero a *Pasolini* (2014) de Abel Ferrara.

Palabras clave: *Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975*

|| *Roma* || *Cine biográfico* || *Cine italiano* ||
Memoria colectiva y cine

Abstract

Pier Paolo Pasolini is amongst the better-known Italian intellectuals internationally. His cinematic works have earned him an international reputation as a controversial and visionary artist, sometimes regarded as an intellectual born ahead of his time. This article aims to explore the symbiotic relationship that exists between contemporary Rome and Pasolini as a character. My starting premise is that the author has been an agent and a constitutive element for the configuration of Rome's cultural memory, as it is shaped from the post-war years to this day. To develop these assumptions, I will focus on the analysis of some of the author's cinematic productions, such as *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), and *La ricotta* (1963), known by the critics as *la trilogía della borgata*. I argue that Pasolini's character nowadays holds a place of privilege regarding the constitution of Rome's cultural memory. For that reason, towards the last part of this article, I will comment on some of the cultural and artistic expressions that, in my opinion, show how the author's biography has become an element of popular culture. Specifically, I will focus on analyzing one of the many biopics produced about this author's life: *Pasolini* (2014) by Abel Ferrara.

Keywords: *Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975* || *Rome*

|| *Biographical Films* || *Italian Cinema* ||
Collective memory and motion pictures



*La Historia de la Pasión [...] es para mí la más grande que haya acontecido jamás y los Textos que la relatan los más sublimes que jamás se hayan escrito.*¹

—PIER PAOLO PASOLINI, *LA RICOTA*

Pier Paolo Pasolini (1922-1975) figura con seguridad entre los intelectuales italianos del siglo xx que mayor proyección tienen en la cultura occidental. Los lugares comunes en torno a su vida y a su obra lo colocan como un personaje incómodo y controversial para la cultura conservadora de la Italia de la posguerra, como un artista visionario, como un profeta del erotismo, como un cineasta de culto y como un mártir de la lucha por la equidad. No pocas veces, Pasolini resulta uno de esos intelectuales acusados de haber nacido “adelantados a su tiempo”.

En realidad, estudiado con detalle, el pensamiento de Pasolini resulta un excepcional “producto” de su tiempo. Nacido en el mismo año de la Marcha sobre Roma de Mussolini, el autor inicia su vida universitaria e intelectual en pleno régimen fascista y durante la Segunda Guerra Mundial. En su juventud vivió en primera persona el fin de la guerra y el convulso tránsito de Italia hacia la democracia. La parte más intensa de su carrera intelectual coincide cronológicamente con los años del milagro económico italiano y de la entrada decidida del país meridional en un sistema capitalista neoliberal americanizante. En toda su vida adulta, Pasolini participará decididamente de los más importantes debates políticos y culturales de la época, exponiéndose plenamente a la opinión pública y provocando en más de alguna ocasión el descontento de casi cualquier grupo del panorama político, académico y artístico italiano. En más de alguna ocasión, Pasolini aseguró pertenecer a una generación de transición condenada a “pagar” los estragos de los errores pasados y a no ver “el mundo nuevo” que prometía el porvenir.

Originario de la región de Emilia Romagna, en 1950 Pier Paolo Pasolini se transfiere a vivir a Roma en donde permanecerá hasta su muerte, adoptándola como su ciudad y a la vez siendo adoptado por el ambiente social y cultural de la misma. Es mi opinión que la contradictoria naturaleza de la ciudad misma —una ciudad históricamente improductiva, habitada por el grueso de la máquina burocrática del país y destino por excelencia de las cientos de miles de personas migrantes que, desde las regiones

¹ Todas las traducciones de lenguas distintas al español son de mi autoría.

agrícolas, empobrecidas por el fascismo y la guerra, se trasladaron a los centros urbanos en busca de mejores oportunidades de subsistencia— fue uno de los más importantes combustibles que alimentaron el aparentemente contradictorio y definitivamente complejo pensamiento pasoliniano. En la capital, el autor conoció de primera mano “la cifra” de los cambios sociales y culturales por los que su país estaba transitando y vio o creyó ver las posibles alternativas para el porvenir italiano.

De qué hablo cuando hablo de la Roma contemporánea

En aras de ir configurando una argumentación, a la vez sucinta y coherente, algunos cortes arbitrarios resultan necesarios. El primero que haré en este ensayo tiene la forma de la siguiente afirmación: *la morfología y en sí la estructura física y social de la capital italiana, al menos hasta la primera década del siglo XXI, resulta sin más una herencia de las políticas urbanísticas operadas por la administración fascista a partir de 1924*. A esto me refiero con “morfología y estructura”: pensemos en una gran ciudad, la más grande de Italia, que posee un centro histórico de excepcionales dimensiones y carente, a todos los efectos, de un epicentro verdadero, un centro histórico que es una ciudad en sí misma, en la que se pudiera vivir por muchos años sin siquiera llegar a conocer sus periferias. Una ciudad, además, cuya periferia excede tres veces las dimensiones geográficas de su centro y quince veces su número de habitantes.² Una metrópoli, cuya zona conurbada incluye a varios de los municipios colindantes desde los cuales 1.5 millones de personas se trasladan todos los días al centro para desarrollar sus actividades profesionales. Es Roma una ciudad capital europea con apenas tres líneas del metro y en la que una persona en cualquier barrio periférico puede esperar hasta una hora por un autobús que quizá no llegue a pasar, pero en cuyo centro, visitado, antes de la pandemia por COVID-19, por alrededor de 300,000 turistas al día, la movilidad no representa un problema significativo.

Por toda su historia, Roma se ha caracterizado por ser el centro del poder administrativo del estado pontificio, por varios siglos, y de la nación italiana desde finales del XIX. Esto resultaría de particular relevancia durante el régimen fascista para

² Datos obtenidos del informe del Piano Strategico Citta Metropolitana Roma Capitale (2017).

el cual, en su retórica oficial, la ciudad debía encarnar el símbolo mismo del poder imperial italiano (Fusco, 2013: 45). De tal modo, desde 1924 inicia la puesta en acto de las reformas urbanísticas promovidas por el *fascio* que, por un lado, consistieron en la construcción de grandes calzadas, edificios y monumentos en los centros históricos de las ciudades italianas, mientras que, por el otro, implicaron la reubicación de los habitantes de los edificios que habían sido sujetos a demolición para llevar a cabo el plan urbano. En Roma, a este proceso se le conoce como los *sventramenti*³ del centro histórico y las reubicaciones son tratadas una y otra vez con el término de *deportaciones*; según Franco Ferrarotti: “La política que fue aplicada consistió, sin medios términos, en la deportación de los grupos sociales más pobres a las áreas marginales de la ciudad” (citado en Fusco, 2013: 47). Para Ferrarotti (1970), en su texto clásico, *Roma da capitale a periferia, la borgata*, “tiene su lejano y ‘racional’ origen en los *sventramenti* fascistas y en la elección de la producción inmobiliaria como volante del desarrollo en los años de la reconstrucción” (15).

El “lado B” de esta política urbanística se encuentra en la creación de las llamadas *borgate ufficiali*, es decir, una serie de barrios de precaria edificación levantados a prisa para reubicar a las personas habitantes de los edificios demolidos en el centro que, en modo nada casual, constituían los estratos más desposeídos de dicha sociedad. Luciano Villani (2012), en la revisión que hace de la historia del crecimiento urbano romano, anota que las *borgate* y, en general, los asentamientos más alejados y precarios de la ciudad, con los años, terminarán siendo el punto de llegada de las personas migrantes que, desde el campo, se trasladaron a Roma para buscarse un futuro prometedor.

Después de la guerra, la administración de la democracia cristiana abrazará un modelo neoliberal de administración del territorio y, cada vez más, la labor de producir casas será dejada en manos de la iniciativa privada. En someras palabras, la cifra del crecimiento urbano romano durante los años del milagro económico, estará marcada por las prácticas de la especulación inmobiliaria, lo cual generará numerosas contradicciones: por un lado, extensos asentamientos informales, insalubres y sobrepoblados, signo de la precarización y la desprotección absoluta de las personas de más bajos recursos; por el otro, una constelación cada vez más grande de condominios dedicados a la pequeña burguesía, construidos al margen de la legislación

3 Literalmente “destripamientos”.

urbanística y, en muchos casos, deshabitados debido a la falta de un mercado capaz de costear la compra de este tipo de habitaciones. Al centro de todo esto se encuentra un centro histórico, hogar de la escasa élite burguesa e impermeable a la inmensa precariedad que se vivía más allá de las murallas monumentales (Piccioni, 2016). De forma muy generalizada, ésta es la Roma de Pasolini en 1950, en cuyas periferias encontrará buena parte de la materia prima para sus reflexiones políticas y literarias.

Una palabra sobre la memoria cultural

Un segundo corte que me ayudará a llevar adelante mi argumentación puede sintetizarse en una segunda afirmación arbitraria: *la memoria tiende al relato*. Me atengo aquí a uno de los textos más socorridos de Marc Augé, *Las formas del olvido* (1998), en el que el autor comenta que el acto de recordar implica también una tendencia a narrar. Otro tanto sugiere Paul Ricoeur (2013) al proponer que: “Encaminada [...] hacia la oralidad, la rememoración lo es también hacia el relato” (168), con lo que además nos adelanta que si la memoria tiende al relato, lo hace en su forma de memoria declarativa, es decir, en el acto de ser compartida.

Tomo la categoría de *memoria cultural* propuesta por Jan Assmann y recuperada por Ute Seydel (2014), la cual tiene la particularidad de considerar el ejercicio de la rememoración y conmemoración del pasado por parte de amplios colectivos, pero referidas particularmente al contexto de las representaciones simbólicas, al de las instituciones especializadas o al del orden ceremonial. Sobre todo, me valgo de la perspectiva de Astrid Erll (2010) para quien “La memoria cultural es la interacción del presente y el pasado en contextos socioculturales” (2). De la propuesta de Erll, me parece interesante el hecho de que invita a pensar en la memoria cultural como un proceso o conjunto de procesos dinámicos “de recordación y de olvido en lo que los individuos y los grupos continúan reconfigurando su relación con el pasado y por lo tanto se reposicionan en relación con los sitios de memoria establecidos o emergentes” (2). En el ejercicio mismo de dar cuenta de dicho proceso, la estudiosa encuentra que el papel de los medios se vuelve fundamental para la forma en que se configura la memoria cultural. Ella denota como *medio* a la amplia gama de manifestaciones que reproducen los acontecimientos pasados para comunicarlos, es decir que “median”

de alguna manera entre la historia y los miembros de una comunidad. Ante estos supuestos, Erlly y Rigney (2009) proponen estudiar los procesos de mediatización, pre-mediatización y remediatización, que, a su juicio, permiten que se dé lo que ella llama una *dinámica intermedial de la memoria*: “todas las representaciones del pasado se nutren de las tecnologías mediáticas disponibles” (4).

En lo sucesivo, trataré la obra de Pasolini como una forma de mediatización narrativa de la historia contemporánea de Roma. En este sentido, conviene aclarar que, si bien hablaré de una elaboración narrativa por medio del autor emiliano, ésta debe de entenderse como una narrativa dilatada, un relato de relatos, o mejor aún: un discurso de discursos. Así pues, sus ideas y sus argumentos se van a encontrar elaborados a través de toda su obra, no dispersos, sino estructurados con una lógica que atraviesa las distintas formas discursivas y los distintos medios de expresión que el autor cultivó. Mi intuición al respecto de este relato dilatado sobre Roma es que, si bien Pasolini no fue el primero en observar y ocuparse de extraer un sentido a propósito de los cambios que la ciudad sufría durante la posguerra, la forma en que él los representará y, en fin, el tipo de narración que propondrá, terminará por ser determinante incluso para la recuperación de su misma biografía como un elemento constitutivo de la memoria cultural de la ciudad.

Roma: la tragedia dei *poveri cristi*

Como decía apenas, Pasolini no fue el primero en mirar a Roma desde sus periferias ni en preocuparse por incorporar al relato de la memoria romana las historias de vida de las grandes masas humanas habitantes de los asentamientos periféricos que arriba describí. Erróneamente, a mi juicio, a Pasolini se lo suele incluir en el *pantheon* de los realizadores neorrealistas.⁴ Frente al principio naturalista de representar la realidad de manera objetiva que es propio de los neorrealistas, Pasolini emprende el camino

⁴ A propósito de las características de los filmes neorrealistas, así como del movimiento en general, Christopher Wagstaff (2007) ofrece un exhaustivo panorama. Igualmente conviene revisar la propuesta de Laura E. Ruberto y Kristi M. Wilson (2007) y de Joseph Luzzi (2014). Pierre Sorlin (1996), por su parte, abunda en la singularidad de la poética fílmica pasoliniana y en su distancia del neorrealismo. Lo mismo vale para Antonino Repetto (1998) y para Maurizio Massa (2009), quien rescata declaraciones de Pasolini en las que busca tomar distancia de la tradición del neorrealismo.

de configurar una suerte de mitología de los sujetos que habitan la ciudad. Los protagonistas indiscutibles de sus primeras historias sobre Roma son los *ragazzi di vita*, los “chicos de la calle”, que desde las primeras novelas se dibujan como criaturas casi angélicas, inocentes, de una inocencia salvaje, pero también crueles, de una crueldad animalesca. Pasolini se inclinará hacia la tradición de la tragedia cristiana para proponer historias que tienden a ser trascendentales a propósito del subproletariado italiano en que el intelectual veía la única esperanza de resistencia a la cultura del consumo que asolaba a su país. El autor veía en el comportamiento económico e ideológico de su país el riesgo de la homologación, del *anullamento dell'uomo*; ante esto, el Pasolini de la década de los cincuenta encontraba un posible germen de esperanza para la renovación social en el mundo silvestre de las periferias urbanas. Más allá de la miseria, él veía un mundo aún no tocado por las dinámicas del consumo y del mercado capitalista, inocente en tanto que no había sido aún enajenado por la televisión y otros medios homologadores del ser humano. Veía, a final de cuentas, un posible caldo de cultivo para el despertar de la conciencia de clase del subproletariado y la consecuente revolución ideológica. Pasolini pensó el cine como el arte capaz de representar la realidad de manera privilegiada, pues para él ésta era la forma de representar el lenguaje primigenio de las personas, que es la acción misma. El autor afirma que “[El cinematógrafo] no es entonces sino el momento ‘escrito’ de una lengua natural y total, que es el accionar en la realidad. En suma, el posible, y no mejor definido ‘lenguaje de la acción’, encontró un medio de reproducción mecánica, similar a la convención de la lengua escrita respecto de la lengua oral” (Pasolini, 2006: 50).

Para 1960 Pasolini ya había tenido experiencias en cine. Sin embargo, *Accattone* (1961) resulta su primera experiencia como director. El filme representa el paso de las historias de los *ragazzi* a la pantalla. Al ojo documentalista que Pasolini hereda de la tradición neorrealista, él añade su sensibilísimo ojo de artista culto, que inunda la narración de simbologías y que implementa elementos de la tradición trágica evangélica. De tal suerte, el común denominador de las primeras tres producciones pasolinianas es que se apoyan en una reelaboración de la historia de la pasión de Cristo (Terzigni, 2015). De tal modo, Vittorio Cataldi alias “Accattone” existe, de algún modo, en el mundo alternativo de los *ragazzi* pasolinianos, pero conforme avanza la historia, el ambiente de *la borgata* se configura más bien como uno que condena al protagonista a un destino del cual no podrá escapar. En algún punto, *Accattone*

intentará salir del círculo de la *malavita*, pero el destino lo obligará a volver de manera agresiva hasta que, fatalmente, pierde la vida en la mal lograda realización de un robo. Su muerte pareciera proponerse como una ocurrencia sacrificial.

En *Mamma Roma* (1962), Pasolini logra llevar a un nivel aún más alto de sofisticación este modelo trágico como base del retrato del subproletariado de Roma. La principal línea narrativa tiene que ver con el deseo de la protagonista por acceder a un nivel de vida burgués que dé a su hijo Ettore la oportunidad de crecer: “Magnani es la Roma prostituta que en su sueño de escalada social incautamente sacrificará a su incauto hijo” (Biondillo, 2001: 72). El filme comienza con una escena que visualmente cita de manera clara e irónica *La última cena* de Leonardo: una numerosa familia de la periferia romana se reúne en torno a una gran mesa en ocasión del matrimonio de Carmine, el proxeneta de Mamma Roma. Mientras que la composición refiere de manera inequívoca al cuadro de Da Vinci, la ambientación construida en un edificio derruido, por el que pasean libremente los cerdos, descoloca al espectador, al tiempo que despoja de cualquier carácter sagrado al rito del matrimonio. El contrapunto de esta primera secuencia son las tres tomas consecutivas en las que, durante la secuencia final, mediante un *zoom out* que se repite tres veces, se subraya el momento de la muerte de Ettore en una clara referencia, por medio de la composición, a la pintura *Cristo muerto* de Andrea Mantegna.

La casa, en esta historia, se vuelve un elemento simbólico importante de lo que significa la escalada social que ambiciona la protagonista: “El barrio Ina-Casa⁵ es el correlativo objetivo de la figura de Mamma Roma [...] así como el campo [...] lo es de Ettore” (Biondillo, 2001: 72). Así, del mismo modo en que la modernización de la ciudad consume todo el espacio rural circundante, las ambiciones burguesas de la madre serán el motivo basilar de la anulación final de su hijo. Hay una especie de “pecado” en los deseos de Mamma Roma que reflejan lo sacrílego de las aspiraciones burguesas romanas: “el trasfondo opresivo del [complejo] Ina-Casa anula la fuerza simbólica de las ruinas romanas volviéndose él mismo la representación física de un nuevo credo” (Biondillo, 2001: 73). Hay un sentido de predestinación en la historia de Mamma Roma, que es entramado a través de una serie insistente de paralelismos. Mamma Roma pertenece al espacio del bajo mundo y es el “demonio” Carmine el mensajero de ese destino. La vida de Ettore se vuelve así en el sacrificio ofrecido en pago por la *hybris* de haber pretendido huir de su condición

5 Ina-Casa es el sobrenombre de un proyecto inmobiliario gubernamental aprobado en 1948 en Italia.

social por la vía de las aspiraciones capitalistas: “Tanto Accattone como Ettore son figuras equiparables a Jesucristo, redimidas por sus sufrimientos, que alcanzan un nivel místico de abandono de sí mismos a través de la miseria más abyecta” (Sorlin, 1996: 127).

De las películas que componen esta *trilogia della borgata*, *La ricotta* es la que más explícitamente se refiere a la historia de la pasión de Cristo. Es también en la que el operar de la narración se vuelve mucho más simbólico y mucho menos naturalista. En primer lugar, el relato está configurado a partir de un rico juego de contrastes: “El contraste más evidente es el que hay entre el blanco y negro neorrealista de la historia narrada y los añadidos de colores artificiales de los *tableaux vivants* de la ‘ficción cinematográfica’” (Biondillo, 2001: 73). De la mano de este contraste visual evidente, hay también una metarreflexión en torno al arte cinematográfico, puesto que la historia se desarrolla en un set de grabación a las orillas de Roma, en donde se graba una versión de la historia evangélica. En este plano de realidad, se reproduce en miniatura una muestra de la división social por medio de otro contraste entre la diva excéntrica y el hambriento Stracci, quien trabaja como extra en el filme que se está grabando, mientras que es el protagonista del filme que presenciamos. El contraste último es, en el fondo, el que se da entre “una Pasión retórica convencional que se remite a Rosso o a Pontormo” por medio de las tomas inusualmente estáticas, verdaderos *tableaux vivants* que, al ser contruidos frente a la cámara de cine, niegan uno de los elementos centrales de este arte: el de la representación del movimiento y de la acción, regresándola a los principios figurativos de la pintura renacentista, “y un Calvario auténtico que es el del subproletariado romano representado en el hambre ancestral de Stracci, que lo llevará a la muerte, de forma análoga al sacrificio de Cristo en la cruz” (Biondillo, 2001: 74).

En general, la mirada que Pasolini ofrece sobre su objeto a representar es cruda e inclemente; no hay en sus filmes la posibilidad (ni para los personajes, ni para el espectador) de tener un momento de distensión o de alivio del sufrimiento. En esto resuenan las palabras de Terry Eagleton (2003) cuando afirma que: “el sufrimiento es un lenguaje profundamente poderoso para compartir en comunidad, uno en el que muchas formas de vida distintas pueden entablar un diálogo. Es una comunidad de significado” (XVI). Se puede afirmar que Pasolini, en su pensamiento sobre el subproletariado y en general sobre la cultura italiana, buscaba precisamente conformar una comunidad de significación.

“Lo que para unos sugiere fatalismo o pesimismo, para otros significa el tipo de realismo sobrio que es el único cimiento firme para una ética o una política efectivas. Sólo asiendo nuestras limitaciones podemos actuar constructivamente” (Eagleton, 2003: XVI).

Hacia la última parte de su obra, Pasolini se volverá un personaje cada vez más nostálgico, incómodo y quizá incluso excéntrico. Luego de 1968 el autor habrá percibido un cambio determinante en la cultura de su época marcada por, como dice Antonio Tricomi (2022), el final de una sociedad literaria en la que el poeta pueda ser la consciencia del mundo. La sensibilidad del autor va a cambiar y con ella se va a transformar su relación con la ciudad. Pasolini optará por girar su mirada hacia la preservación de los centros históricos, que él mira como los últimos vestigios de ese pasado ruinoso del que se siente parte (Biondillo, 2001: 101).

Pasolini y su sacrificio: un delito italiano

En opinión de Antonio Tricomi (2022), Pasolini es uno de los escritores italianos más recordados y estudiados en el mundo actualmente. El académico sostiene también, que el pensamiento de Pasolini es fundamentalmente *inattuale* en el contexto de la sociedad del siglo XXI. No obstante, la lista de obras artísticas, literarias, fílmicas y en general de expresiones simbólicas y discursivas que conmemoran la memoria del escritor, podría seguir por páginas y páginas. Es para mí evidente que la vida y la muerte del autor emiliano han entrado en un rico proceso de remediación que las ha incorporado al relato de la historia italiana y, más específicamente, de la historia reciente de Roma. Mi propuesta en específico es que, si bien el pensamiento político-artístico de Pasolini puede resultar inactual en el ámbito cultural occidental del siglo XXI, su modelo narrativo, es decir, el modelo trágico-sacrificial que él operó para explicar los avatares de su tiempo, ha sido recuperado para incorporarlo a él en esa misma historia que él buscaba configurar. La figura de Pasolini, considero, ha entrado a la configuración de la memoria de Roma como un mártir.

Para sostener esta intuición, tomaré en estudio el filme *Pasolini* de Abel Ferrara de 2014. Este filme llama mi atención, en primer lugar, por algunas particularidades de su producción. Me parece relevante el hecho de que este filme tenga una gran proyección internacional. Es producido en tres países: Bélgica, Francia e

Italia y a la vez es catalogado como un “filme de interés cultural” por el Ministerio de los Bienes Culturales de Italia. Su estreno en el festival de cine de Venecia es sólo el preámbulo de una larga gira de festivales que incluyó el FICUNAM en México. Si bien la mayor parte de las locaciones del filme se encuentran en Roma y la mayor parte del talento es de origen italiano, resulta de una importancia capital la elección de Willem Dafoe para interpretar al protagonista. Considero interesante pensar en el rostro que se le dé en una producción como esta al personaje que se busca conmemorar; Dafoe que lo mismo ha sido el protagonista de *Anticristo* de Lars Von Trier, que van Gogh en la biopic de Julian Schnabel, o Donald Kimball en *American Psycho*, por no dejar de mencionar a Norman Osborn en *Spiderman*, no sólo presta su rostro a Pasolini, sino también su voz, lo cual condiciona el hecho de que la mayor parte del filme sea hablado en inglés, un inglés atropellado en la voz de actrices y actores italianos que interactúan con Dafoe, pero no tan atropellado como el italiano con el cual éste se comunica en algunas de las escenas del filme. Quizá para balancear, algunas partes de la película son habladas en francés y algunas otras en romano, con lo cual se acaba por configurar una verdadera cacofonía lingüística.

No es de extrañar que un espectador italiano encuentre poco novedoso este filme en el que se narra una versión repetida *ad nauseam* en otros tantos textos. La historia de las últimas horas del autor, de su última entrevista inacabada que cierra con la frase emblemática “siamo tutti in pericolo” (cuánta potencia parecen perder estas palabras al transformarse en ese *we are all in danger* que en el guión resulta necesario repetir para que “amarre”), la historia de ese paseo misterioso en Ostia, que tendría que ser el último, de su paseo romano a la hora del cierre de los locales, la historia de sus últimos encuentros y sus últimas comunicaciones. Toda esta historia, como decía, ha sido relatada una y mil veces en los últimos cuarenta años, pero no con el rostro de Dafoe y muy pocas veces en lengua inglesa. La importancia de esto quizá se perciba en la entusiasta reseña de Anthony Scott (2019) que se publicó en el *New York Times*: “Y el esplendor de *Pasolini* reside en su naturaleza escencialmente colaborativa. El astuto visionario responsable de *King of New York*, *Bad Lieutenant* y *The Addiction*, no solo hizo una película sobre el polímata responsable de *Accattone*, *Teorema* y *Il Vangelo secondo Matteo*. La hicieron juntos” (s. p.).

Mi opinión es que en este filme Abel Ferrara recupera y reconcilia las dos tendencias narrativas con las que Pasolini suele ser recordado. Por un lado, la que llamaré *popular* que tiende a poner el acento en el Pasolini romano, un intelectual exitoso que en realidad nunca pierde el vínculo con los bajos fondos de la ciudad: destaca, por ejemplo, la reproducción que hace Ferrara de una famosa serie de fotografías en las que el escritor es capturado jugando fútbol junto a un grupo de muchachos en alguno de los terrenos baldíos en la periferia de la ciudad. Esta tendencia también pone el acento en las circunstancias misteriosas de su muerte haciendo del artista una suerte de víctima sacrificial de la libertad de expresión y de las disidencias sexuales. En la imaginería más coloquial el Pasolini que se recupera es el de los paseos nocturnos por la ciudad y el gran pensador de la estética del erotismo. En la imaginería académica, en cambio, es el Pasolini político la figura que se busca resaltar, aquel que a lo largo de su obra elabora un complejo pensamiento a la vez marxista y cristiano y que hace de la contradicción una particular forma de razonamiento dialéctico.

En el filme de Ferrara (2014), como vengo diciendo, estas dos dimensiones son reconciliadas. Éste inicia reproduciendo una entrevista en el contexto del viaje de Pasolini a Estocolmo, hermanada con imágenes de la postproducción de *Salò*. Largas y poco estimulantes secuencias son dedicadas a otras entrevistas o a monólogos interiores en los que en realidad lo que se recita son fragmentos de cartas o de apuntes escritos por el autor. Sin duda los momentos más álgidos del filme son las secuencias en las que se interpretan dos de los proyectos inconclusos de Pasolini: el guión de un proyecto llamado *Porno Teo-Kolosal* y la novela *Petróleo*, una suerte de testamento intelectual. La inclusión de estas secuencias genera en principio la sensación de un desequilibrio en la organización narrativa del filme, pues contrastan tanto en estilo como en dinamismo con la trama principal. Sin embargo, hacia el final resulta patente la profundidad del homenaje hecho no sólo a la vida de Pasolini, sino a su herencia intelectual, juzgada por la academia más autorizada como compleja, controversial, pero también visionaria. Las secuencias que adaptan la novela de *Petróleo* (1992), refieren inevitablemente al estilo contemplativo de la versión fílmica de *Teorema* (1968), tanto por la configuración de los espacios y ambientes de la burguesía italiana de los años 60 y 70, como por la configuración de un personaje hermético y misterioso como lo es el huésped en el filme pasoliniano. En cambio, las secuencias que refieren

a *Porno Theo-Kolosal* (1989), refieren insistentemente a los últimos filmes del poeta emiliano, ya sea por los cuadros corales propios de la Trilogía de la vida, ya por el aprovechamiento del cuerpo como medio narrativo evidente en *Salò* (1975).

La película de Ferrara es, de inicio a fin, puro movimiento: un recorrido incesante que inicia en un avión hacia Roma y concluye en el descampado de la playa de Ostia. Aunque la mayor parte de las acciones del Pasolini-Dafoe ocurren en interiores, el filme no nos deja olvidar que nos encontramos en Roma. Prueba de ello, por ejemplo, son los insistentes *inserts* de partes del Palazzo della Civiltà Italiana, el edificio emblemático del barrio periférico EUR. De igual modo, junto con las tomas que delinear el mapa de la Roma nocturna atravesada por el autor en su última noche, la fisionomía y los rostros de sus habitantes, los muchachos de la calle, los *ragazzi di vita* que se aglomeran en la entrada de un bar o en alguna esquina o plazuela, son retratados con insistencia: varios planos son dedicados a retratar grupos de muchachos a que se aglomeran afuera de un bar o en una plaza hasta casi confundir sus cuerpos y sus acciones con la arquitectura misma de la ciudad, como sugiriendo que ellos mismos forman parte de la fisionomía urbana. En contrapunto con este tipo de planos, se intercalan *close-ups* y *extreme close-ups* que retratan los rostros de cada uno de los *ragazzi* de modo que dejan de ser, al menos por un momento, rostros anónimos para convertirse en personajes individuales con gestos particulares que dejan adivinar historias particulares. De este grupo de muchachos destacará, finalmente, la persona de Pino Pelosi, el hombre condenado por el asesinato de Pasolini. La caracterización de éste parece repetir el lugar común que relaciona a Pelosi con los personajes de las novelas de Pasolini.

En los cinco minutos de la escena del homicidio, Ferrara recoge también otra especie de tradición narrativa: el largo relato del proceso judicial por el asesinato de Pasolini. Si bien Pelosi fue sentenciado apenas un año después del atentado, la investigación judicial fue debatida y refutada por indagaciones alternativas, en su mayoría periodísticas. Este debate, que en sentido práctico resulta una extensa discusión respecto a las verdaderas circunstancias y causas de la muerte de Pasolini, tuvo gran respiro al menos hasta 2015, año en el que el caso fue definitivamente archivado por las fuerzas judiciales. De todo esto, resulta que Ferrara recupera y proyecta, más allá de los confines italianos, la idea de un Pasolini martirizado; esta idea se clausura en el patetismo de las múltiples tomas con las que es retratado el cuerpo inerme del escritor sobre la arena y descubierto al amanecer por personajes

que oscilan entre la sorpresa y la indiferencia ante el cadáver. En un primer momento, la toma se cierra en un *dolly-in* sobre la vertical que transforma el primer plano de la cabeza del personaje en un *extreme close-up* de su nuca. A éste se siguen una serie de paneos con angulaciones casi imposibles que, poco a poco, describen el horizonte del mar en las primeras horas de la mañana, así como los movimientos de las pocas personas que transitan por la playa. Todas estas tomas convergen insistentemente en el cuerpo extendido sobre la arena áspera de la playa de Ostia hasta que, con un corte abrupto, la imagen de ese cuerpo es sustituida con el *insert* del marmóreo cuerpo viril de la figura masculina que forma parte de una de las cuatro esculturas ecuestres que flanquean el Palazzo della Civiltà Romana. Seguido de detalles de la arcada misma del palacio, el cuerpo muerto del artista, de alguna manera, se funde con el cuerpo de la ciudad moderna del mismo modo que su recuerdo se fundirá con la memoria metropolitana.

Hay que recordar a Antonio Tricomi y cómo su extenso estudio de la obra pasoliniana le permite concluir que el pensamiento del autor emiliano resulta *inactual*, inoperante en una sociedad que ha superado por mucho la visión que Pasolini pudo haber construido sobre su futuro: una sociedad donde el héroe-poeta pasoliniano no tiene un propósito ni un poder. Entonces, esta recordación del Pasolini intelectual que nos mira desde el éter puede sólo desembocar en la nostalgia. El de Pasolini es un recuerdo nostálgico que, al integrarse a la memoria cultural de la ciudad que lo adoptó y que fue adoptada por él, es sumamente productivo como símbolo, como uno de los *lamenti* de la historia romana.

Unas palabras finales

En la Roma contemporánea, el recuerdo de Pasolini tiende a ser un buen pretexto para distintas iniciativas culturales como proyecciones, congresos, conciertos, exposiciones, entre otros. De igual modo, el rostro de Pasolini es representado profusamente en el arte urbano romano, particularmente en zonas de la ciudad que con el tiempo han sido “revalorizadas”, como el caso de la zona Pigneto-Torpignattara, barrios muy significativos en la obra y en la vida de Pasolini. Esto ratifica la importancia del autor como referente para la memoria y la historia cultural reciente de la ciudad,

pero también como un recurso perfectamente explotable por la industria del turismo. La figura de Pasolini es también el pretexto para organizar visitas guiadas temáticas dentro de la ciudad por los lugares emblemáticos de su obra y de su biografía.

En otro orden de ideas, el adjetivo “pasoliniano” ha adquirido un complejo significado a lo largo del tiempo. Cuando, en el ámbito intelectual universitario de Roma, se habla de *borgate* “de pasoliniana memoria”, se refiere a una concepción nostálgica de la vida en *la borgata*, fundada sobre el lugar común de la “solidaridad de los pobres”, un concepto hartamente distinto de la nostalgia construida por Pasolini en su obra. Por otro lado, en cine o en literatura se habla de un “relato de tipo pasoliniano” aludiendo, o a referencias visuales que recuerdan el estilo del autor, como el retrato de los descampados periféricos de la ciudad; o la exaltación de la anatomía viril de los *ragazzi di vita*; o al uso de los temas que Pasolini mismo desarrolló en su obra, como el de una juventud abandonada, o el de la necesidad y la pequeña criminalidad en las zonas marginadas.

En este sentido, es posible reconocer ecos en el cine de Matteo Botrugno y Daniele Coluccini (2010, 2017), dos directores que se han preocupado por representar la periferia romana en el siglo XXI. Lo mismo vale para la narrativa de escritores como Walter Siti (discípulo y estudioso de Pasolini) o de Gianni Biondillo. En el caso del primero, en particular su novela *Il contagio* (2008), puede ser calificada de pasoliniana en tanto que retoma las reflexiones de su maestro sobre la naturaleza humana y sobre los problemas de la sociedad contemporánea y las actualiza. Por otro lado, en los textos de Biondillo no se encuentran ya ni los sujetos (los *ragazzi*) pasolinianos, ni los sentimientos de degradación y patetismo. No se hallan tampoco las referencias a modelos clásicos readaptados a la literatura contemporánea. Es patente, sin embargo, una visión espiritual sobre la vida en la ciudad, deudora de la enseñanza “pasoliniana”, pero perteneciente a una época diferente.

En su conferencia “L’angelo del falsetto: attualità e inattualità di Pier Paolo Pasolini” el académico Antonio Tricomi (2022) afirmaba que, para una mirada distraída y superficial, Pasolini resultaría un autor actual. Tricomi concluirá de manera provocadora que la propuesta literaria e intelectual de Pasolini resulta profundamente inactual; el mundo que vivimos es diametralmente otro, uno donde la homologación social del capitalismo parece haberse consumado y donde la fuerza redentora de un subproletariado feral guiado por un héroe-poeta se ha revelado como inoperante. Sin embargo, la presencia del artista emiliano en el ámbito cultural contemporáneo continúa siendo inmensa e innegable. Roma, junto con su historia reciente, se

entienden en buena medida a través de las categorías que el mismo autor desarrolló para describir y narrar la ciudad, así como a través de su recuerdo vivo que le da un lugar privilegiado en el *pantheon* de los romanos ilustres.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc. (1998). *Las formas del olvido*. Gedisa.
- BIONDILLO, Gianni. (2001). *Pasolini il corpo della città*. Unicopli.
- BOTRUGNO, Matteo; COLUCCINI, Daniele. (Directores). (2010). *Et in terra pax* [Filme]. Kimerafilm.
- BOTRUGNO, Matteo; COLUCCINI, Daniele. (Directores). (2017). *Il contagio* [Filme]. Kimerafilm.
- EAGLETON, Terry. (2003). *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Blackwell.
- ERLL, Astrid. (2010). “Cultural Memory Studies: An Introduction”. En Astrid Erll & Ansgar Nünning (Eds.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp. 1-19). Walter de Gruyter.
- ERLL, Astrid; RIGNEY, Ansgar (2009). “Introduction: Cultural memory and its Dynamics”. En Astrid Erll y Ansgar Rigney (Eds.). *Mediation, Remadiation and the Dynamics of Cultural Memory*, (pp. 1-15). Walter de Gruyter.
- FERRARA, Abel (Director). (2014). *Pasolini* [Filme]. Capricci films.
- FERRAROTTI, Franco. (1970). *Roma da capitale a periferia*. Laterza.
- FUSCO, Gian-Giacomo. (2013). *Ai margini di Roma capitale. Lo sviluppo storico delle periferie: San Basilio come caso di studio*. Edizioni Nuova Cultura.
- MASSA, Maurizio. (2009). *Saggio sul cinema italiano del dopoguerra*. Smashwords.
- LUZZI, Joseph. (2014). *A Cinema of Poetry: Aesthetics of the Italian Art Film*. Johns Hopkins University Press.
- PASOLINI, Pier Paolo (Director). (1961). *Accattone* [Filme]. Arco Film.
- PASOLINI, Pier Paolo (Director). (1962). *Mamma Roma* [Filme]. Arco Film.
- PASOLINI, Pier Paolo (Director). (1963). *La ricotta* [Filme]. Arco Film.
- PASOLINI, Pier Paolo. (2006). “La lengua escrita de la realidad”. En *Cinema. El cine como semiología de la realidad* (pp. 41-69). CUEC-UNAM.
- PIANO STRATEGICO CITTÀ METROPOLITANA DI ROMA CAPITALE. (2017). *Il territorio metropolitano romano: cartografie e numeri* (en línea). Recuperado el 2 de

- mayo de 2023 de <https://static.cittametropolitanaroma.it/uploads/Il-territorio-metropolitano-cartografie-e-neri.pdf>.
- PICCIONI, Lidia. (2016). “La particolarità del caso romano: Un’occasione’ storicamente connotata”. En Carlo Cellamare (Ed.), *Fuori Raccordo. Abitare l'altra Roma* (pp. 291–302). Donzelli.
- REPETTO, Antonino. (1998). *Invito al cinema di Pier Paolo Pasolini*. Mursia.
- RICOEUR, Paul. (2008). *La memoria, la historia, el olvido* (2da ed.) (Agustín Neira, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- RUBERTO, Laura; WILSON, Kristi (Eds.). (2007). *Italian Neorealism and Global Cinema*. Wayne State University Press.
- SCOTT, Anthony Oliver. (2019, 9 de mayo). “‘Pasolini’ Review: One Rebellious Filmmaker’s Tribute to Another” (en línea). *New York Times*. Recuperado el 16 de marzo de 2023 de <https://www.nytimes.com/2019/05/09/movies/pasolini-review.html>.
- SEYDEL, Ute. (2014). “La constitución de la memoria cultural”. *Acta Poética*, 35(2), 187–214. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2014.2.451>.
- SITI, Walter. (2008). *Il contagio*. Mondadori.
- SORLIN, Pierre. (1996 [1991]). *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990* (N. Oujoli Valls, Trad.). Paidós.
- TERZIGNI, Aurora. (2015). *Roma di periferia. Da Pasolini a De Cataldo*. Giulio Perrone.
- TRICOMI, Antonio. (2022, 22 de septiembre). *Attualità e innaturalità di Pier Paolo Pasolini* [Conferencia]. Pier Paolo Pasolini hoy diálogos desde México a cien años de su nacimiento, México. Recuperado el 16 de marzo de 2023 de <https://www.youtube.com/watch?v=0epXIioiB94>.
- VILLANI, Luciano. (2012). *Le borgate del fascismo. Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*. Ledizioni.
- WAGSTAFF, Christopher. (2007). *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach*. University of Toronto Press.

“LOS PERSAS DE ESTA HISTORIA”: LO POÉTICO-POLÍTICO EN JOSÉ SARAMAGO*

“THE PERSIANS OF THIS STORY”: ON THE POETIC-POLITICAL IN JOSÉ SARAMAGO

Burghard BALTRUSCH**

I Cátedra Internacional José Saramago

UNIVERSIDADE DE VIGO | Vigo, España

Contacto: burg@uvigo.gal

Resumen

La principal razón de la “saramagia”, término acuñado en México en 1998, se debe a la visita que Saramago hizo a Chiapas después de la masacre de Acteal, y a la recepción calurosa que recibió por parte de tantos agentes culturales y sociales en sus múltiples visitas al país. En el ensayo “Chiapas, nombre de dolor y esperanza” (1998), en defensa de los pueblos indígenas, Saramago recurrió a la metáfora de los “persas”, en alusión las *Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu, para incidir sobre la importancia de aprender a entender al Otro desde su lugar y perspectiva. Este artículo argumenta que existe una condición poético-política en la vida y obra de José Saramago. A partir de breves análisis de aspectos seleccionados del libro de poemas *El año de 1993* (1975) y de las novelas *Memorial del convento* (1982), *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984) y *El viaje del elefante* (2008), se concluye que el episodio de Chiapas ilustra una superposición de vida y obra desde una conciencia crítica y éticamente responsable. Lo poético-político en Saramago podría ser interpretado como un empeño simultáneamente

Abstract

The main reason behind “saramagia”, a term coined in Mexico in 1998, is Saramago’s visit to Chiapas after the Acteal massacre, and the warm reception he received from so many cultural and social agents in his many visits to the country. In the essay “Chiapas, name of pain and sorrow” (1998), in defense of indigenous peoples, Saramago resorted to the metaphor of the “Persians”, alluding to Montesquieu’s *Lettres Persanes* (1721), because he wanted to stress the importance of learning to understand the Other from their place and perspective. This article argues that there is a poetic-political condition in the life and work of José Saramago. Based on brief analyses of selected aspects of the poems in *The Year of 1993* (1975) and his novels *Baltasar and Blimunda* (1982), *The Year of the Death of Ricardo Reis* (1984), and *The Elephant’s Journey* (2008), I maintain that the Chiapas episode illustrates an overlapping of life and work from a critical and ethically responsible conscience. The poetic-political in Saramago could be interpreted as a simultaneously liberating and libertarian endeavor, to confront, among other

* *Lo que guía mi metodología es un proyecto internacional de investigación sobre lo poético y lo político, ya en su segunda edición, que coordino desde a Universidade de Vigo: Poesía Actual y Política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos (PID2019-105709RB-I00), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.*

** *Dedico este ensayo al poeta y político galeguista republicano Florencio Delgado Gurriarán, exilado de la Guerra Civil Española en México hasta su muerte, homenajeado en el Día das Letras Galegas 2022, así como a la delegación zapatista que llegó en 2022 en barco a Vigo y renombró a Europa “Tierra Insumisa”.*



liberador y libertario, para enfrentar, entre otros aspectos, el neocolonialismo económico-político y el capitalismo patriarcal. Se constata, con ciertas reservas, una proximidad con elementos artivistas y performativos, al igual que con el pensamiento de la decolonialidad. Esto también permitiría comparar a la obra y el activismo saramaguiano, incluyendo también a su pensamiento transiberista, con formas artísticas que procuran formar políticamente un conocimiento crítico.

aspects, economic-political neo-colonialism and patriarchal capitalism. It is noted, with certain reservations, that there is a proximity with activist and performative elements, as well as with the thought of decoloniality. This would also allow us to compare Saramaguiano’s work and activism, including his transiberist thought, with artistic forms that seek to politically perform critical knowledge.

Palabras clave: *Saramago, José* || *Chiapas* || *Literatura portuguesa* || *Imperialismo* || *Traducción e interpretación en la literatura*

Keywords: *Saramago, José* || *Chiapas* || *Portuguese Literature* || *Imperialism* || *Translating and interpreting in literature*

México y la UNAM siempre seguirán siendo un lugar privilegiado para hablar de José Saramago, porque son la cuna de la “saramagia” (Miranda, 2022).¹ Buena parte de este privilegio se debe a la visita que Saramago hizo a Chiapas en 1998, a la recepción calurosa que recibió por parte de tantos agentes culturales y sociales en México, y que dio lugar, entre otras colaboraciones y visitas, al ensayo “Chiapas, nombre de dolor y de esperanza” (2001) que incide sobre la importancia de aprender a entender al Otro desde su lugar y perspectiva.

Tres años antes, en 1995, en sus *Cadernos de Lanzarote*, Saramago citó extensamente a la profesora brasileña Leyla Perrone-Moisés, a cuya conferencia en el XIV Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada había asistido en 1994. Su explicación de una “para-doxa latino-americana” como necesario espejo de la Europa colonizadora, que “puede construir una instancia crítica y libertadora para las propias culturas hegemónicas”² causó una profunda impresión a Saramago. Por eso, mi objetivo general no puede ser explicar Saramago a las Américas, sino sólo

¹ La primera versión de este trabajo la leí el 7 de diciembre de 2022 en la conferencia de clausura de las *I Jornadas Internacionales Afro-luso-brasileñas* en memoria de José Saramago, celebradas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

² Saramago la cita en el *Cadernos de Lanzarote. Diário-II* (1995: 179-180), y el artículo correspondiente de Perrone-Moisés se publicó en 1997 (252), siendo el texto idéntico. A partir de ahora, y siempre que no se indique un/a traductor/a en la bibliografía final, las traducciones al castellano son mías.

destacar la importancia de que Saramago se estudie en el futuro sobre todo desde las Américas. En este sentido, mi perspectiva sobre la visita de Saramago a Chiapas quiere ser consciente de su lugar de habla europeo y no aspiro a entrar en lo que el diálogo de Saramago con las Américas pueda significar para el proceso de decolonialidad. Lo que sí me permito, es leer el episodio de Saramago en Chiapas como un ejemplo paradigmático de su activismo en congruencia con la ética poético-política de su vida y obra.³ Quiero demostrar que el conocido impulso político de Saramago fue alimentado, atravesado, traducido y transfigurado por una ontología poético-política que me gustaría intentar esbozar aquí.

Es bien sabido que Saramago utilizó la fama y la fuerza que ésta daba a sus palabras, para sostener la acción, la solidaridad activa, la autoridad política y moral de lo que decía y hacía. El escritor Hermann Bellinghausen (2022), interlocutor y amigo de Saramago, declaró que, cuando el autor vino a México en 1998 y le preguntaron en el aeropuerto el motivo de su visita, habría dicho que venía “porque es mi derecho y mi obligación” (2022: 61).⁴ Y cuando llegó poco después a San Cristóbal de las Casas, según el escritor Sealtiel Alatraste (2019), su editor cuando le concedieron el Premio Nobel, lo primero que habría dicho Saramago fue: “Vengo a poner mis palabras a su servicio” (17). En otro momento del viaje lo justificó diciendo que Chiapas era la “representación del mundo”, “[p]orque allí está representada nuestra esperanza” (17). Susan Sontag, que también se encontraba en México en aquella época, secundó a Saramago afirmando que “[e]l principal trabajo de un escritor no es tener opiniones, sino decir la verdad, y rehusarse a ser cómplice de las mentiras y la desinformación” (en Bellinghausen, 2022: 63). La gran ensayista estadounidense defendía el “razonamiento moral del novelista”, que debe “amar las palabras, agonizar en cada frase. Y poner la atención en

3 En el contexto de los estudios saramaguianos, mi tema completa y continúa varios aspectos sobre los que he estado trabajando en libros y artículos en parte ya publicados o en prensa, por ejemplo: “O que transformou o mundo é a necessidade e não a utopia” (2014); “O memorial de Blimunda — reflexões sobre a reinvenção da ética em José Saramago” (2022); “Sobre o poético e o político em José Saramago” (2022); “We Preferred to See Less: Poetics and Politics in José Saramago” (2022); “Olhemos em silêncio, aprendamos a ouvir” — a trans-ibericidade saramaguiana no contexto do debate decolonial” (2023, en imprenta); “José Saramago’s (trans)iberist and cultural translation” (2023, en imprenta); “O autor tradutor e a morte do narrador - sobre duas questões relevantes para a recepção de José Saramago” (2023, en imprenta).

4 Desconozco la primera edición del ensayo “Saramago, el desafiante.” Una primera versión supongo que habrá salido en la prensa mexicana ya en 1998, pero en portugués sólo llegó a ser publicada en 2019, en el número 80 de la revista *Blimunda*.

el mundo” (64). Esta intencional sobreposición de vida y obra, al servicio de una causa,⁵ quedó evidente cuando Saramago quiso alertar al mundo sobre lo que llamaría, todavía en 1998, en el *Último Caderno de Lanzarote. O diário do ano do Nobel* (2018), la “guerra del desprecio” (74), que se estaba librando contra la insurgencia zapatista. Allí también comparó su experiencia en Chiapas con su libro de poemas *El año de 1993* (2015), que comenzó a escribir antes de la Revolución de los Claveles y que publicó un año después: “No imaginé en 1975, cuando escribí aquel largo poema, que llegaría a encontrarme en la vida, concretamente, con diferencias y semejanzas, con una situación tan parecida a la que vi aquí” (Saramago, 2018: 74).

Es fundamental que entendamos por qué la experiencia de Chiapas hizo que Saramago recordase este libro escrito dos décadas antes. Ya he intentado argumentar en otro lugar que *El año de 1993* (2015), aún poco conocido y estudiado, es un libro fundamental para entender la obra del autor, porque en él ya están preconfiguradas las líneas maestras y los *leitmotive* de las novelas y ensayos posteriores (ver Baltrusch, 2020). Creo que también el estilo tan característico de la escritura de Saramago nace no sólo con *Alzado del suelo*, en el que obviamente se materializó definitivamente, sino con este libro de prosa poética. Sin embargo, conviene recordar que el primer poema de *El año de 1993* (2015) fue escrito como reacción a un fallido levantamiento militar en marzo de 1974, poco antes de la Revolución de los Claveles. El libro se publicó un año después, coincidiendo con los cambios provocados por el 25 de noviembre de 1975, que detuvo muy a pesar de Saramago el proceso revolucionario popular en Portugal. Pero también coincidió con su creciente desencanto con el rumbo de la revolución y su decisión de dejar el activismo político que entonces ejercía incluso como director-adjunto del *Diário de Lisboa*,⁶ lo que le llevó a trasladarse de la capital a una aldea del Alentejo para convertirse definitivamente en escritor. Este libro nace, pues, de una clara motivación poético-política, ya que atraviesa y retrata los sentimientos de resistencia, la esperanza, pero también el desencanto. Simultáneamente, es el preludio y punto de partida de una nueva etapa en su vida, así

⁵ No disponemos todavía de un análisis riguroso y exhaustivo de la obra saramaguiana como *littérature engagée*.

⁶ Cuando asumió sus funciones como director adjunto del ya nacionalizado *Diário de Lisboa*, el 9 de abril de 1975, se presentó al público lector como un “periodista revolucionario” (en Correia, 2005). Todavía un día antes del golpe del 25 de noviembre, para prevenirlo, Saramago (1976) hace una llamada a que los militares se comporten como “revolucionarios socialistas” (245).

como una directa preparación temática y estilística de su obra a partir de ahora. En estos poemas nos habla de la angustia y el sufrimiento causados por una dictadura brutal, de una consecuente regresión civilizatoria y, tras una fase de violencia revolucionaria, de una vaga y desengañada confianza en el futuro. Es un breviario de lo que sería la poética de la obra futura del autor, con su característica transfiguración del neorrealismo a través del imaginario surrealista, la defensa de valores humanistas, pero también antisistémicos, de la libertad y la igualdad de género, entre otros muchos aspectos. Incluso, incluye elementos de ciencia ficción que anticipan los debates actuales sobre la inteligencia artificial, con numerosas referencias a la guerra, a las agresiones sexuales y a la violencia contra las mujeres, a una historia milenaria de violencia de género, pero también representa un necesario empoderamiento femenino, elementos todos ellos que reaparecerán y se desarrollarán de forma cada vez más detallada en sus novelas a partir de los años ochenta. Es un libro bisagra en la biografía literaria y personal de Saramago, y un obligado punto de partida para ejemplificar lo que considero ser el diálogo de la poética ontológica con lo político en su obra.

La visita a Chiapas es sin duda una de las manifestaciones más evidentes de esta relación dialógica entre lo poético y lo político en Saramago, pero también sus reflexiones posteriores, como el ensayo “Chiapas, nombre de dolor y esperanza”, publicado primero en portugués, en la revista *Visão* (1998), y luego, traducido por Pilar del Río, en los conocidos escritos selectos del Subcomandante Marcos (Saramago, 2001). Es en este ensayo donde Saramago recurre a la metáfora de los “persas”, aludiendo al famoso libro de Montesquieu, *Lettres Persanes* (1721), texto clave de la Ilustración, aspecto sobre el que volveré más adelante. Advierto que no voy a hablar de lo poético en términos de género literario o expresión lírica en Saramago, sino de aquello que en la obra se constituye como lo poético-político, pensado como un espacio complejo, “simpoiético”, en el sentido de “hacer-mundo-con”, que le dio Donna Haraway (2016: 58).

Para contextualizar mejor, quisiera citar un fragmento de una larga entrevista que Saramago concedió en 1998 a Carlos Reis, en la que decía: “Probablemente no soy un novelista; probablemente soy un ensayista que necesita escribir novelas porque no sabe escribir ensayos” (31). No fue la única vez que Saramago insistió en esta relativización de su condición de novelista y no conviene considerarla una ocurrencia, como lo hicieron algunos. Por mucho que le pueda pesar a la crítica literaria conservadora, esta duda que Saramago aquí expresa hay que tomarla muy

en serio, del mismo modo que considero fundamental asumir que el escritor había sido sincero al caracterizar a sus novelas como “largos poemas”, como lo decía en una entrevista a César Antonio Molina:

Empiezo a comprender que el novelista es probablemente algo diferente de lo que yo soy. Soy una especie de poeta que desarrolla una idea. En mis libros las cosas suceden un poco como en una fuga musical. Hay un tema que luego se somete a diferentes tratamientos en cuanto a timbre y movimiento. Esto puede ocurrir en algunos de mis libros. Uno llega al final de la lectura con la impresión de haber leído un largo poema. (en Gómez Aguilera, 2010: 311, mis cursivas)

Pienso que la clasificación común de su obra en términos del género ‘novela’ y de su autor como ‘novelista’ ha llevado, en cierto sentido, a un autoengaño y ha diseminado una ilusión generalizada que ofuscó la verdadera trascendencia de su obra. Centrar la perspectiva crítica más en la poeticidad de su obra significa tomar en serio a Saramago como “poeta que desarrolla una idea” y que se autodefine a sí mismo principalmente como ensayista. Independientemente del hecho de que Saramago haya sido, por supuesto, un novelista brillante, todas sus novelas pueden (e incluso deben) ser leídas no sólo como “largos poemas”, sino también como ensayos en el sentido tradicional del término, e incluso como ensayos filosóficos.⁷ La mayoría de sus novelas representan intervenciones en la realidad porque quieren ser paradigmáticas y porque no quieren ser reducidas a meras alegorías.

No creo que Saramago haya creado alegorías en el sentido retórico del término (como tropos), ni mucho menos alegorías en el sentido teológico. Esto no significa que no podamos utilizar el concepto de alegoría para interpretar su obra en el contexto de los estudios literarios, donde la alegoría funciona como una técnica hermenéutica, pero creo que esto reduciría en exceso el alcance significativo de su obra. Es preferible pensar en la definición de alegoría propuesta por Walter Benjamin, quien la entiende como una disociación, una diferencia profunda entre el uso del lenguaje y su pasado cultural, algo que desintegra la clásica relación metafísica que existe entre la imagen como entidad y

⁷ En este sentido, el libro *Saramago's Philosophical Heritage* (2018), editado por Carlo Salzani y Kristof Vanhoutte, ha abierto nuevas e importantes vías en los estudios saramaguianos

su significado. Es precisamente esto lo que hace José Saramago al revisitar críticamente el pasado, los tópicos socioculturales, la historiografía ideológicamente dirigida, la desigualdad social, política y de género. Benjamin definió la alegoría en relación con la decadencia, con la finitud de todo lo histórico o natural y desde entonces, la obra de arte ya no puede verse como una totalidad capaz de conciliar contradicciones. También las dudas que Saramago comienza a desarrollar en relación con el significado de la literatura podemos interpretarlas en este contexto. La redefinición materialista que Benjamin practica en relación con el concepto de alegoría representa una especie de deconstrucción (en cierto modo, anticipándose incluso a Jacques Derrida), y nos corresponde a nosotros, el público lector, reconstruir el sentido, al menos parcialmente. Como en Benjamin, también en Saramago hay un proceso permanente e interminable de deconstrucción y reconstrucción del significado, un continuo de traducciones y transformaciones. El signo alegórico siempre se refiere a un signo alegórico anterior, y Saramago no se limita a invitarnos a construir un nuevo sentido de la vida, la historia y la realidad, nos insta a hacerlo. Sólo entendiendo la alegoría en este sentido podemos decir que Saramago creó *Ensayo sobre la ceguera* o *Ensayo sobre la lucidez* como alegorías. Pero también podemos relacionar los “poemas largos” y ensayísticos de Saramago con la noción de lo político.

Es un hecho evidente que ninguna creación cultural puede realizarse desde una actitud neutral, y que un tal “arte puro” sería una ilusión. En *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), Saramago ejemplificó esta máxima de forma magistral al confrontar este heterónimo helenista y pseudo-epicúreo de Fernando Pessoa con el mundo real de su tiempo. Mostró que la poesía de Ricardo Reis sólo oculta el matiz político que acompaña inevitablemente a todo el arte, porque incluso el propio proceso de ocultación ya revela una intención política. La pátina de pureza de la poesía neo-horaciana de Ricardo Reis, y que ideológicamente se aferra a una actitud *l’art pour l’art*, no le garantiza una posición de autoridad independiente de las discusiones sociales y políticas. Reis no hizo más que, entre otros aspectos, apoyar el *statu quo* del régimen corporativista de la dictadura en Portugal. Fue precisamente este inmovilismo que al final de la novela forzó su salida de escena (literaria y de la realidad), y lo llevó a unirse a Fernando Pessoa en el Cementerio de los Placeres. Saramago ha dicho en varias ocasiones que la poesía de Reis le producía tanto una fascinación estética como un sentimiento de rechazo, ya que la poética de este heterónimo justifica la indiferencia ante el sufrimiento humano. La forma magistral en que Saramago entrelaza la célebre oda de Reis, “Oí

contar que antaño”, con la memoria de la crudelísima Segunda Guerra Italo-Etíope del año 1935, demuestra cómo el contexto sociopolítico afecta siempre tanto a la estética de la producción, así como a la de la recepción. Aquí Saramago deconstruye y reescribe la poesía de Reis, creando un nuevo poema en un proceso de traducción o traslación antropofágica, en cierto sentido muy próximo al pensamiento de Haroldo de Campos. Para ilustrarlo mejor, me he tomado la libertad de recomponer tipográficamente la prosa de Saramago para que destaque más el “poeta que desarrolla ideas” políticas:⁸

Oí contar que antaño, cuando Persia,
 ésta es la página, no otra,
 éste el ajedrez, y nosotros los jugadores,
 yo Ricardo Reis, tú lector mío,
arden casas, saqueadas son
las arcas y las paredes, pero cuando
el rey de marfil está en peligro, qué importa
la carne y el hueso de las hermanas
y de las madres y de los niños, si
 carne y hueso nuestro
 en roca convertidos, convertido
 en jugador, y de ajedrez.
 Addis-Abeba quiere decir
 Nueva Flor, el resto
 queda dicho ya.
 Ricardo Reis guarda los versos,
 los cierra con llave, caigan
 ciudades y pueblos sufran, cese
 la libertad y la vida, por nuestra parte

imitemos a los persas de esta historia,
 si silbamos, italianos, al Negus
 en la Sociedad de Naciones
 canturreemos,
 portugueses, a la suave brisa, cuando
 salgamos a la puerta de nuestra casa,
 El doctor parece muy animado,
 dirá la vecina del tercero,
 No le faltarán enfermos,
 añadirá la del primero, cada cual
 forma su juicio sobre lo que
 le había parecido y no sobre lo que
 realmente sabía, que era nada,
 el médico del segundo
 sólo hablaba para él. (2002: 433-434)

⁸ Las partes en cursiva son versos originales de Ricardo Reis, aunque Saramago cambie en ciertos casos su disposición.

Aquí queda ejemplificada, de forma poética y paradigmática, la imposible neutralidad política de Reis que Saramago quiso demostrar, porque toda neutralidad en sí misma es también ya una afirmación política. Y no ha sido una casualidad que Saramago haya revisitado a los persas de Montesquieu tras su experiencia en Chiapas. En las *Lettres persanes* los persas representan, naturalmente, algo distinto de los imposibles jugadores de ajedrez de Ricardo Reis. Pero la intención metodológica de Saramago de deconstruirlos y reconstruirlos en su ensayo es la misma que había perseguido en *El año de la muerte de Ricardo Reis*. Se trataba de dirigir la atención sobre nuestras propias costumbres y tradiciones, nuestras instituciones sociales y políticas, desde una perspectiva externa, distante, pero a la vez crítica y proactiva. Como Montesquieu en el caso de la Francia de la Ilustración, Saramago quiere que comparemos las condiciones “extranjeras” con las nuestras de hoy, precisamente lo que los jugadores de ajedrez de Ricardo Reis no quisieron hacer.

Pero si todo arte es intrínsecamente político, ¿cómo podemos distinguir obras como la de Ricardo Reis, que reiteran un *statu quo* reaccionario, de las que defienden valores liberadores, como los derechos humanos y los derechos de todos los seres de este planeta? Una de las principales respuestas de Saramago es la necesidad de recuperar la historia de aquellos que han sido silenciados, invisibilizados. Se trata de una poética política que saca a la superficie lo que la memoria institucionalizada y los discursos hegemónicos prefieren ocultar, porque advertirlo significa tener que asumir una responsabilidad ética y actuar en consecuencia. La actualidad de esa poética político-memorística se revela también en la contradicción interna de nuestras sociedades superficialmente democráticas, sobre la que Saramago reflexionó repetidamente. Dudaba de que el principio democrático legítimo, del que debería emanar el poder, sea sólo el consenso. En sus “Diez tesis sobre la política”, Jacques Rancière, Davide Panagia y Rachel Bowlby (2001) han mostrado cómo este discurso autoritario, inherente a todas las democracias liberales, anula lo que denominan “sujetos excedentes”. Hablan de una “subjetivación disensual”, una discrepancia legítima, pero anulada en última instancia por la imposición de una policía del consenso, algo que también produce en los individuos una alienación de lo sensible:

La esencia de la política reside en los modos de subjetivación disensual que revelan la diferencia de una sociedad consigo misma. La esencia del consenso no es la discusión pacífica y el acuerdo razonable frente al conflicto

o la violencia. Su esencia es la anulación del disenso como separación de lo sensible respecto a sí mismo, la anulación de los sujetos excedentes, la reducción del pueblo a la suma de las partes del cuerpo social, y de la comunidad política a la relación de intereses y aspiraciones de estas diferentes partes. El consenso es la reducción de la política a la policía. (2001: s.p.)

Esta idea está presente en la discrepancia libertaria que caracteriza a prácticamente todos los grandes protagonistas de las historias que nos contó Saramago, incluyendo a los sujetos plurales como el pueblo en *Alzado del suelo* o en *Memorial del convento* (1986). La obra de Saramago presenta lo que llamaría una relación dialógica entre ética y estética, un proceso que se puede interpretar incluso en términos traductológicos, y en la que lo político no sólo afecta al pasado reescrito. También se proyecta, a través de constantes evocaciones prospectivas (como por ejemplo en el caso de las mujeres que se quedan todas embarazadas al final de *El año 1993* y en *La balsa de piedra*), hacia un futuro pre-escrito, en el que sujetos antes considerados “sobrantes” pueden ser ahora coprotagonistas de la historia.

Y dado el continuo activismo de Saramago a lo largo de su vida, cabe preguntarse si no se podría identificar aquí también un impulso artivista. Es bien sabido que la combinación de arte y activismo con el propósito de promover agendas políticas hace que el artivista se manifieste en el espacio público contra cualquier restricción de su libertad. Es comparable a lo que Saramago (1997) llama “el foro de la propia libertad”:

La idea de que el hombre sólo puede tener una justificación social integrada y funcionando armónicamente dentro del corpus social, ignorando el foro de libertad de cada uno, ha fracasado en todas partes. Y ha fracasado, sobre todo, porque piensa que es posible construir el socialismo sin la participación de los ciudadanos. Esto me lleva a expresar la convicción —en absoluto materialista, pero también tengo derecho a mis propias contradicciones— de que el socialismo es un estado de ánimo. El socialismo no hace a los socialistas, son los socialistas los que hacen el socialismo. (s. p.)

Ciertamente, el artivismo es un concepto que se relaciona más con el arte urbano y los movimientos sociales. Se caracteriza por la hibridación y la interdisciplinariedad; busca

altos niveles de visibilidad; niega la distancia entre creador y creación o entre público y acción; atribuye un papel central al humor, el absurdo y la ironía; y renuncia a toda centralidad (ver Proaño Gómez, 2017). No todas las características del artivismo actual son aplicables a la trayectoria vital y literaria de Saramago. Sin embargo, su concepción del escritor incluía un componente activista, y es innegable que Saramago generó numerosos acontecimientos poético-políticos, de los cuales Chiapas es sólo el más destacado. Así, la confluencia de literatura y política podría argumentarse como un rasgo esencial de su vida y obra o, como él mismo dijo, un activismo socialista como “estado de ánimo”.

Sería fácil demostrar cómo muchas de sus novelas —pensemos sólo en *La balsa de piedra*, *El Evangelio según Jesucristo*, o *Caín*— iban siempre acompañadas de intervenciones públicas de su autor con alto contenido político. Hubo, de hecho, una clara imbricación de creación artística y activismo en Saramago, en la que tanto el escritor como el ciudadano nunca dejaron de cuestionar las condiciones sistémicas. En una entrevista de 2003, Saramago se definió como:

[U]n comunista libertario, una persona que defiende la libertad de no aceptar todo lo que venga, y que asume el compromiso junto con tres preguntas que deben guiarnos siempre en la vida: ¿por qué?, ¿para qué?, ¿para quién? Ésas son las tres preguntas básicas y, efectivamente, uno puede aceptar un conjunto de reglas y cumplirlas disciplinadamente, pero tiene que conservar la libertad de preguntarse: ¿por qué?, ¿para qué?, ¿para quién? (en Gómez Aguilera 2010: 311)

Ésas son las grandes preguntas que planteó también con su visita a Chiapas, junto a las muchas declaraciones y acciones también en visitas posteriores a México. Para Saramago, una determinada actividad cultural tenía que dar testimonio de su tiempo y de las respectivas condiciones de vida. Para ello, los significados políticos y la dimensión cívica se combinaron en su obra en varias ocasiones con la creación de imaginarios impactantes, como los de *Ensayo sobre la ceguera*.

El punto de partida de esta est/ética quizá pueda situarse en la violencia y las violaciones descritas en el ya mencionado *El año de 1993*, ilustrado congenialmente por Graça Morais en 1987. Este libro es fundamental para que comprendamos cómo la obra de Saramago comienza a provocar una experiencia de choque; cómo pretendía desplazar la experiencia estética de lo metafísico a la observación de lo concreto; con

la intención de provocar una sensación casi física de malestar, una inquietud ontológica, sociopolítica en la vida cotidiana. Mientras que el *épater le bourgeois* vanguardista había sido una reivindicación ante todo estético-política, Saramago quería sobre todo inquietar a la ciudadanía con una reivindicación ético-política. En su literatura, encontramos numerosos personajes que, en un momento determinado, toman una decisión que marcará profundamente su trayectoria vital. Es una elección que justifica su existencia, que determinará su vida social y afectiva: Raimundo Silva en *Historia del cerco de Lisboa*, los cinco protagonistas de *La balsa de piedra*, la mujer del médico en *Ensayo sobre la ceguera*, o la mujer de *El cuento de isla desconocida*, entre muchos otros. Podemos observar en toda su obra un humanismo que nunca se contenta con la autocontemplación, sino que se vuelca hacia una búsqueda constante del Otro, del “persa” en la historia actual, de aquello que está fuera de nosotros mismos, pero que es precisamente lo que nos conecta con el mundo. Saramago imaginó numerosas historias llenas de situaciones que exigen elecciones individuales, por parte de sujetos que asumen una responsabilidad, que realizan actos insurgentes y reivindican una idea de libertad como forma de ser. Porque, hablando con Sartre, antes de cualquier supuesta esencia humana, estará siempre la libertad que la hace posible. Podemos decir que todos los grandes textos de Saramago son poético-políticos porque nos sugieren una responsabilidad ética a partir de la necesidad de una acción ontológicamente liberadora.

En *El último cuaderno de Lanzarote*, Saramago retoma la cita de Marx y Engels que ya había colocado, veinte años antes, como epígrafe a *Casi un objeto*, y que puede interpretarse como uno de los grandes lemas de su vida y de su obra: “Si el hombre es formado por las circunstancias, entonces es necesario formar las circunstancias humanamente”. Sin embargo, es en la revisión crítica que Jean-Paul Sartre hizo del célebre aforismo comunista donde podemos encontrar una caracterización aún mucho mejor de la filosofía libertaria transmitida por los protagonistas de Saramago y ejemplificada por su vida y obra en general:

[S]omos siempre responsables de lo que han hecho de nosotros, aunque no podamos hacer otra cosa que asumir esa responsabilidad. Creo que un ser humano siempre puede hacer algo más de lo que se ha hecho de él. Esta es la definición que yo daría hoy de la libertad: ese pequeño movimiento que convierte a un ser

social totalmente condicionado en una persona que no reproduce la totalidad de lo que ha recibido a través de su condicionamiento. (Sartre, 1972: 101-2)

En este sentido, un Saramago que vivió más de la mitad de su vida en una dictadura ha ciertamente aprovechado tanto el reducido margen de maniobra que ésta le diera, como también ha desarrollado después una personalidad libre y plena con movimientos mucho más amplios, sean estos artísticos o de intervención social. Pero ¿cómo se relaciona ahora lo que es evidentemente político en José Saramago con lo poético? Creo que debemos abordar esta cuestión desde un punto de vista ontológico y fenomenológico.

En 1998, Saramago criticaba en varias ocasiones la premisa narratológica clásica de la instancia narradora. Lo hizo en los *Diálogos con José Saramago*, editados por Carlos Reis —por cierto, uno de los defensores y teóricos más destacados de la narratología en Portugal. Saramago niega la importancia e incluso la existencia (en muchos casos) de un/a narrador/a en los diferentes géneros literarios, argumentando que en sus libros esta función la ocupa el “signo de una persona”, la persona José Saramago (1998: 98). Negaba la división entre voz narrativa e instancia autoral y justificó este “signo de una persona” con el hecho de la “conversación continua” de la gente corriente, una conversación que representa un movimiento de ida y vuelta entre la estética de la producción y la de la recepción: “como si yo contara a la gente que me cuenta sus historias esas mismas historias” (1998: 72). En el mismo año, precisamente el 18 de marzo, en una conferencia sobre “El autor como narrador omnisciente” en el Colegio Nacional de México, Saramago (2018) se pregunta:

[S]i la resignación o indiferencia con que el autor hoy en día parece aceptar la “usurpación”, por parte de un narrador académicamente bendecido, de la materia, la circunstancia y el espacio narrativo que en épocas anteriores se le imputaban exclusiva e inapelablemente, no es en el fondo una expresión más o menos asumida de un cierto grado de abdicación, ciertamente no sólo literaria, de la responsabilidad que le sería propia. (249)

Aparte de poner en entredicho toda una metodología y práctica de teoría y crítica literarias —y lo que merecería un análisis mucho más pormenorizado que aún queda por hacer—, Saramago llega en este año tan decisivo a una conclusión importantísima.

La forma como concibe la escritura, el arte en su sentido más amplio, se fundamenta en una idea de responsabilización personal del agente creador. Se trata de un compromiso social y político que atraviesa su vida y obra desde los inicios, y que ya había resumido en 1987 en una entrevista de esta forma: “El ser humano no debe contentarse con el papel de observador. Tiene una responsabilidad hacia el mundo, debe actuar, intervenir” (1987: 49). Negar la existencia de un narrador o mediador en el proceso de creación artística, por un deber de responsabilidad del cual el autor Saramago no quiere abdicar, también se relaciona con su conocida intención de recuperar la tradición milenaria de la poesía oral y popular, siempre infravalorada por la crítica académica. La opción tomada por Saramago de recrearla es también una declaración de política cultural. Porque la estética de la oralidad lleva a la narrativa la noción de lo performativo, aquello que puede eludir las normas, reafirmar las diferencias ideológicas y asumir la responsabilidad “de lo que han hecho de nosotros”. Es significativo que Saramago (2018) reflexione a lo largo de este año simbólico de 1998 tanto sobre la función del autor, incluso quejándose de cómo sus ideas habían sido acogidas por “los profesores de Literatura, en general, y los de Teoría de la Literatura, en particular, [...] con simpática condescendencia, sin que se tambaleen sus convicciones personales y científicas” (247).

El profundo sentimiento de responsabilidad que le guiaba es algo que Saramago probablemente redescubrió en la cultura de la insurgencia zapatista, seguramente también en la fuerza de sus mujeres. La resistencia a todos los niveles que el futuro Premio Nobel vivenció en Chiapas vino al encuentro de su poética ontológica que, en cierto sentido, también es una poética existencialista. En la *Fenomenología de la percepción* (1945), Merleau-Ponty se sirve del tratamiento de la vida cotidiana en la literatura y el arte como ejemplificación ideal del proceso fenomenológico: aprehender el mundo, renovarlo y devolverlo prácticamente inalterado, salvo por el hecho de que ya ha sido observado. Es un proceso comparable al que realiza la escritura saramaguiana cuando “toma” el mundo para recrearlo después desde una actitud de responsabilidad que fuerza al autor a intervenir en él. Porque lo poético no sólo observa al mundo, sino que también lo siente y lo transforma, como si fuera una *blue note*, una nota musical ligeramente al margen de la norma, y lo que, en el caso de Saramago, ocurre precisamente a través de la importancia que dio a la “conversación continua” de la gente simple, del pueblo. Saramago define esta “conversación continua” como si fuera “una pequeña subversión”,

y dice: “pero esta subversión (si existe) es de naturaleza ontológica” (Saramago, 1998: 72). Tal vez sea este momento el que mejor señala el fundamento ontológico de lo poético-político en su escritura. Sin embargo, su concepción de lo poético no se limita a la expresión verbal. En la novela *A Viagem do Elefante* (2008), el secretario le dice al rey: “No todo son letras en el mundo, mi señor, visitar al elefante salomón en este día es, como quizá se acabe diciendo en el futuro, un acto poético, Qué es un acto poético, preguntó el rey, No se sabe, mi señor, sólo nos damos cuenta de que existe cuando ha sucedido” (Saramago, 2008: 19). Este diálogo nos sugiere tres dimensiones de lo poético: la posibilidad de una poética ontológica, incluso independiente del lenguaje verbal, como una “conversación continua” alternativa; la importancia del acontecimiento, del suceso en sí mismo, de su tiempo y contexto; y, por último, que este acontecimiento incluye un momento dialógico que es también político-performativo.

El “acto poético” representado en *A Viagem do Elefante* (2008) puede relacionarse con lo que se denomina en la teoría de la cognición *embodied cognition* (cognición incorporada). Primero, el rey tiene que darse cuenta de que ha sucedido, y mejor todavía si esto acontece en un espacio público e interactuando con otros cuerpos, humanos o animales, en un contexto y con una conciencia que puede extenderse, en el tiempo y en el espacio, incluso a través de otras personas. Pero tal vez el mejor ejemplo de lo que enseña la *embodied cognition* representada en la obra de Saramago sea la Blimunda de *Memorial del Convento* (1986). Se trata de una mujer en los límites de lo humano, entre la vida y la muerte, con una inteligencia emocional superior y que representa una poética ontológica profunda y amplia, con una inteligencia que se extiende más allá de su propio cuerpo, incluyendo a otras personas y a las propias cosas. Ve en el interior de las personas, hasta el punto de acogerlas en sí misma. En ella confluye todo aquello a lo que el cuerpo, la experiencia y la conciencia están continuamente expuestos: el lugar, la necesidad de reaccionar, una conciencia sociopolítica y una genealogía de las mujeres que se extiende a través del tiempo, siendo siempre la acción el objetivo inmediato de esta cognición incorporada. Al recoger y gestionar voluntades para el proyecto de la máquina voladora, *la passarola*, Blimunda entra en un “espacio público de aparición”, como lo llamaba Hannah Arendt, de cuerpos y voluntades, y en el que aparece un sujeto plural a través de la metáfora de *la passarola* (el pueblo, los seres humanos), creándose así una amplia y revolucionaria “atmósfera afectiva” (Anderson, 2009).

Esta ontología poético-política necesita siempre de un acontecimiento que no depende necesariamente del lenguaje verbal, sino que pasa por un proceso de subjetivación poética y que se traduce en un deseo de transformación del mundo. A través de una compleja relación entre artista, obra y mundo —a través de diversos momentos de tránsito y traducción— se construye una poeticidad ontológica. Esta perspectiva también sitúa a Saramago en el contexto del cambio paradigmático de una estética tradicional de la obra a una estética de la experiencia. Esto es lo que creo que se logró con su visita a Chiapas desde el punto de vista de su vida y obra, una est/ética de la experiencia que ya estaba preconfigurada en la innovadora fusión de un surrealismo político con el neorrealismo en *El año de 1993*. Este giro hacia una filosofía y una est/ética de la experiencia ya fue analizado, a principios del siglo xx, por Walter Benjamin, quien insistió en que el ser humano se debía exponer conscientemente a los efectos de choque de su tiempo, como preparación y adaptación a los peligros que amenazan a la humanidad. La obra de Saramago es un auténtico breviario de situaciones, en las que los protagonistas se ven forzados a hacer frente a lo que es profundamente desconcertante. Las causas y los efectos pueden ser diferentes, pero son comparables a los que Walter Benjamin detectó hace un siglo respecto a la expansión del fascismo si sólo pensamos en ciertos populismos neofascistas actuales, disfrazados como movimientos democráticos liberales. En *El año de 1993* Saramago ilustró cómo una conciencia crítica de lo que es chocantemente injusto puede legitimar una violencia semiótico-política en lo poético. Su perseverancia en la observación, descripción y análisis de lo éticamente desconcertante hizo que lo poético-político, y la reivindicación de una responsabilidad ética asociada, adquiriesen en su obra una actualidad intemporal. Algo que quizá también sea válido para el activismo que practicó a lo largo de su vida.

Así, una interpretación poética de la obra, unida al mencionado humanismo activista, nos permite deducir una condición fenomenológico-existencialista de su expresión política. En este marco filosófico, lo poético-político sería el resultado de lo que efectivamente somos, en nuestra condición histórico-social-afectiva, que nos hace permeables a lo que nos rodea y nos obliga constantemente a elegir y tomar decisiones responsables. En el caso de Saramago, la decisión y elección de ir a Chiapas es quizás el ejemplo más claro. No sólo porque consideraba que Chiapas

era la “representación del mundo” y de su esperanza, sino también porque lo poético-político nace de esta permeabilidad entre lo real y lo imaginario.

Otro ejemplo estética y filosóficamente muy explícito de lo poético-ontológico en la obra literaria de Saramago podría ser la metáfora de la “cuadrinidad” terrenal en *Memorial del convento* (1986) (en la obra se habla de una trinidad terrenal en alusión a la Santa Trinidad, pero semióticamente se trata de una “cuadrinidad”). Desde un punto de vista fenomenológico, el grupo compuesto por el Padre Bartolomeo, Blimunda, Baltasar y Domenico Scarlatti es el intento de dar forma a algo que, en última instancia, resulta imposible de describir o representar completamente. El grupo representa un deseo holístico, en el sentido de lo que el autor ha denominado un intento de “descripción totalizadora”, de “decirlo todo” en una “especie de suma” (Saramago, 1998: 102-103). La “cuadrinidad” terrestre y la máquina voladora, *passarola*, son fenómenos poético-políticos en los que convergen percepciones, acciones, afectos y sentimientos, toda una ontología poética a partir de superposiciones e interferencias, comparables a procesos sinestésicos —la racionalidad del Padre Bartolomé, la capacidad empática y parapsicológica de Blimunda, la artesanía y el sentido común de Baltasar y el arte de Domenico Scarlatti. Según la fenomenología de Merleau-Ponty, la sinestesia es la forma más habitual de nuestra percepción, la regla (1999: 308). En este sentido, la inteligencia emocional y las habilidades parapsicológicas de Blimunda crean una *blue note*, un todo poético que se aparta de las estructuras reguladas, y que representa una percepción subversiva. La dinámica interna de los “poemas largos” de Saramago recuerda a la reducción eidética de la fenomenología, un método que supone buscar en el flujo de impresiones una invariante fija, algo capaz de conferir sentido y poner orden en la experiencia. Para explicarlo, Merleau-Ponty recurre a la metáfora de la melodía: “Cuando oigo una melodía, es necesario que cada momento esté ligado al siguiente, sin lo cual no habría melodía [...]. La sucesión es esencial a la melodía” (1999: 546-547).

Esto requiere que destaquemos la importancia de la música para Saramago, sobre todo en el *Memorial del convento* (1986), donde ésta se convierte en metáfora del arte en general:

El italiano hizo una pasada de dedos por el teclado, primero sin objeto, luego, como si buscara un tema o quisiera enmendar los ecos, y de repente pareció encerrado en la música que tocaba, corrían sus manos por el teclado como un barco florido en la corriente, demorada aquí y allá por las ramas que de las márgenes

se inclinan, luego velocísima, después deteniéndose en las aguas dilatadas de un lago profundo, bahía luminosa de Nápoles, secretos y sonoros canales de Venecia, luz refulgente y nueva del Tajo, allá va el rey, se recogió la reina en su cámara, la infanta se inclina sobre el bastidor, de pequeñita aprende, y la música es un rosario profano de sonidos, madre nuestra que estás en la tierra. (1984: 161)

Este fragmento ejemplifica de forma paradigmática lo poético-político que generan las novelas saramaguianas si las leemos como “poemas largos” ensayísticos. La “pasada de dedos” de Scarlatti no sólo desencadena el acontecimiento poético, sino que establece una dimensión corpórea, insertada en un espacio y un lugar concretos (en este caso, el palacio). “Encerrado en la música que tocaba”, se realiza una cognición incorporada, una subjetivación y una atmósfera afectiva que se propaga a través del público (el rey, la reina, la infanta), y a través del tiempo, en una perspectiva sincrónica pero también diacrónica: “de pequeñita [se] aprende”. La comparación visual con el “barco florido”, las “aguas dilatadas” —con lugares concretos como Nápoles, Venecia y el Tajo— o la psicológica y auditiva (los “secretos y sonoros canales”), conforman un complejo conjunto cenestésico y sinestésico. Hay una clara voluntad de transformación: primero en términos poético-ontológicos y luego en una dimensión política, cuando el rosario y la oración cristianas acaban por ser secularizadas a través de la música o cuando los reyes salen de escena. Lo poético se sitúa en un tercer espacio intermedio y dialógico, entre la acción y el pensamiento, entre lo sensible y los afectos asociados. Su poeticidad se podría circunscribir como un ideal de subversión del discurso normativo, un deseo de transformación de las circunstancias a través de los diversos momentos de tránsito y traducción que atraviesa el acontecimiento poético-político.

Lo poético-político en Saramago es también un cuestionamiento radical de las relaciones institucionalizadas entre el arte y la vida. En *El último cuaderno de Lanzarote* —recordemos que se redacta en el año clave de 1998 (Chiapas, Nobel, deconstrucción de la narratología)— Saramago se muestra ya muy escéptico respecto a la idea misma de *literatura* y del sentido que tiene todavía hablar de ella: “Cada vez me interesa menos hablar de literatura, que dudo incluso que se pueda hablar de literatura” (2018: 146). El concepto de literatura le parece desgastado, sin capacidad de cambiar la Historia, sin potencial de intervención política y de liberación individual. Lo que dijera Susan Sontag en 1998 en alusión

a Saramago, que quien escribe no debe “tener opiniones, sino decir la verdad, y rehusarse a ser cómplice de las mentiras y la desinformación”, había puesto el dedo en la llaga de una literatura comprometida con su tiempo. En este sentido, Saramago no sólo subvierte la idea del género textual y discursivo en sí, sino que empieza a desconfiar de todas las conceptualizaciones y normas preestablecidas, así como de toda la organización de la vida social y cultural sujeta a determinaciones sistémicas. Es muy probable que la experiencia del viaje a Chiapas, pero también la creciente conciencia de la “para-doxa” latinoamericana, hayan contribuido a estas incertidumbres y dudas.

Pero el pesimismo queda justificado, porque lo poético-político en Saramago no puede ser reducido a una cuestión formal, artística o literaria. Es un mensaje estético, sí, pero con una agenda ética, sociopolítica, holística, simpoiética, y como tal es incompatible con las convenciones y sujetos que replican las imposiciones sistémicas (y esto incluye a una parte de la crítica literaria que orbita su obra hoy en día, muchas veces de forma interesada). La est/ética saramaguiana tiene una agenda política y necesita crear un sujeto plural, que puede ser literario o lector, pero que sobre todo debe aspirar a ser libre y consciente de su condición de ser humano con derechos éticos que reclamar y obligaciones por cumplir. Es lo poético-político que nos podemos imaginar que tiene lugar en un “espacio de apariencia”, propuesto por Hannah Arendt, pero en su interpretación actualizada por Judith Butler (2015):

En términos arendtianos, podemos decir que estar excluido del espacio de apariencia, estar excluido de formar parte de la pluralidad que da existencia al espacio de apariencia, es estar privado del derecho a tener derechos. La acción plural y pública es el ejercicio del derecho al lugar y a la pertenencia, y este ejercicio es el medio por el que el espacio de la apariencia se presupone y se hace realidad. (59-60)

Es en este sentido que pienso que los protagonistas de las novelas de Saramago llenan un espacio público con sus acciones insurgentes. También su viaje a Chiapas podría

ser leído como la reivindicación y defensa “del derecho al lugar y a la pertenencia” a través de la acción pública. Pero quien ejerce este derecho en este caso es un escritor quien así acaba por fundamentar lo poético-político en términos socio-ontológicos, para no mencionar la compasión y la intensidad poética del lenguaje utilizado en el texto “Chiapas, nombre de dolor y de esperanza”.⁹

En conclusión, creo que el episodio de Chiapas ilustra una superposición de vida y obra desde una conciencia crítica y éticamente responsable. Saramago probablemente haya querido realizar una acción simultáneamente liberadora y libertaria, para enfrentar de forma asertiva el neocolonialismo económico-político y el capitalismo patriarcal. Si lo ha logrado sería otro debate, pero hay una cierta proximidad con elementos artistas y performativos, al igual que con el pensamiento de la decolonialidad. Esto permite leer la obra y el activismo saramaguiano, incluyendo también a su pensamiento transiberista, como una forma de *challenging art*, o arte que practica el método del *performing knowledge*,¹⁰ aspectos en los que aquí no podré profundizar.¹¹ Con todo, merece la pena recordar en este contexto que Saramago (2009) consideraba que “escribir es traducir” y que sus reflexiones sobre la traducción, mucho más allá de la mera traducción interlingüística, se dirigían a un Otro, una Otra, a un “texto-traducción” con el cual apuntaba a un otro-lugar poscolonial. Este “texto-traducción” de Saramago, ya sea en un sentido estrictamente literario o como punto de partida general de una epistemología cultural, acaba siendo una propuesta y estrategia (política) de transformación de lo dado. También el concepto de la traducción cultural es útil para acercarnos a su obra poético-política, porque se centra en las diferencias jerárquicas y encaja con las frecuentes reflexiones de Saramago sobre el desequilibrio entre las culturas dominantes y aquellas que fueron colonizadas o minorizadas. Además, la traducción cultural se considera cada vez más como una teoría performativa de la vida cotidiana (ver Longinović, 2002) o incluso como el estado normal de la cultura

⁹ Aparte de los encuentros e interacciones con las personas implicadas y afectadas, el viaje también se había caracterizado por muchos pequeños momentos poéticos —cotidianos, pero sumamente significativos— como cuando se llevó una piedra de San Cristóbal de las Casas.

¹⁰ Como lo realiza en el contexto actual desde una actitud decolonial la artista afro-portuguesa Grada Kilomba (ver. Barreiros y Moreira, 2020), por ejemplo.

¹¹ Incluyendo por ejemplo la crítica que Saramago dirigía en 2002 al subcomandante Marcos, que había apoyado la lucha de ETA, aunque aclarase también más tarde que no se refería a la lucha armada que causase daños a civiles. Hasta qué punto Saramago se haya realmente distanciado ideológicamente del EZLN queda por analizar, también en el contexto de la correspondencia con el subcomandante Marcos en general.

(ver. Spivak, 2008). También es en este sentido que interpreto la idea de transibericidad de Saramago, su profunda necesidad de acercarse a los pueblos indígenas, así como su propuesta de que establezcamos deberes y obligaciones a los seres humanos, una idea que se ha plasmado en una *Carta universal de los deberes y obligaciones de los seres humanos* redactada en México y ya entregada a la ONU.

Podríamos decir que lo poético-político en Saramago, su fundamentación socio-ontológica, tal vez quepa en esta fórmula: no sólo se trata de que yo me reconozca en el “persa” de la historia, sino sobre todo que lo haga desde la perspectiva del descubrimiento de esta persona “persa” en mí mismo. Así igual se podrá llegar a una nueva y más completa “traducción-texto” (Saramago, 2009) de la realidad social hacia un utópico, pero también muy concreto, “otro-lugar”. Porque, como decía Saramago, también en 1998: “Si tenemos conciencia, pero no la usamos para acercarnos al sufrimiento ¿de qué nos sirve la conciencia? Volveré a Chiapas, volveré”.

Referencias bibliográficas

- ALATRISTE, Sealtiel. (2019). “Faz 20 anos”. *Blimunda*, 80(1), 17. https://blimunda.josesaramago.org/_blimunda/wp-content/uploads/Blimundas_pdfs/BLIMUNDA-80-1.pdf.
- ANDERSON, Benedict. (2009). “Affective atmospheres”. *Emotion, Space and Society*, 2(2), 77-81. <http://doi.org/10.1016/j.emospa.2009.08.005>.
- BALTRUSCH, Burghard. (2020). “‘A arte é o que fica na história’ O Ano de 1993 de José Saramago e as ilustrações de Graça Morais”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 97(7), 763-787.
- BARREIROS, Inês Beleza; MOREIRA, Joacine Katar. (2020). “‘To decolonize is to perform’. The Theory-in-Praxis of Grada Kilomba” En Margarida Rendeiro e Federica Lupati (Eds.), *Challenging Memories and Rebuilding Identities. Literary and Artistic Voices that undo the Lusophone Atlantic*. (pp. 56-81). Routledge.
- BELLINGHAUSEN, Hermann (2022). “Saramago, el desafiante”. En Alma Delia Miranda (Comp.). *Saramagia. Testimonios y recuerdos sobre José Saramago en su paso por México*. (pp. 59-64). Grano de Sal.

- BUTLER, Judith. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press.
- CORREIA, Pedro. (26 de agosto, 2005). “Quando Saramago exigia ‘violência revolucionária’” (en línea). Recuperado el 13 de marzo de 2023 de <https://www.dn.pt/arquivo/2005/quando-saramago-exigia-violencia-revolucionaria-620488.html>.
- GÓMEZ AGUILERA, Fernando (Org.). (2010). *As Palavras de Saramago. Catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. (Rosa Freire d’Aguiar, Bernardo Ajzenberg, Eduardo Brandão y Federico Carotti, Trad.). Companhia das Letras.
- HARAWAY, Donna J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press.
- LONGINOVIĆ, Tomislav Z. (2002). “Fearful Asymmetries: A Manifesto of Cultural Translation”. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 35(2), 5-12. <https://doi.org/10.2307/1315162>.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1999). *Fenomenologia da Percepção* (Carlos Alberto Robeiro de Moura, Trad.). Martins Fontes.
- MIRANDA, Alma Delia (Coord.). (2022). *Saramagia. Testimonios y recuerdos sobre José Saramago en su paso por México*. Grano de Sal / UNAM.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. (1997). “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”. *Estudos Avançados*, 11(30), 245-259. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141997000200015>.
- PROAÑO GÓMEZ, Lola. (2017). “‘Artivismo’ y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (26), 48-62. <https://doi.org/10.34096/tdf.n26.3978>.
- RANCIÈRE, Jacques; PANAGIA, Davide; BOWLBY, Rachel. (2001). “Ten Theses on Politics”. *Theory and Event*, 5(3). <http://doi.org/10.1353/tae.2001.0028>.
- SALZANI, Carlo; Vanhoutte Kristof (Eds.). (2018). *Saramago’s Philosophical Heritage*. Palgrave Macmillan.
- SARAMAGO, José. (1976). *Os Apontamentos*. Seara Nova.
- SARAMAGO, José. (1986[1982]). *Memorial del convento* (Basilio Losada, Trad.). Seix Barral.
- SARAMAGO, José. (23 de enero, 1987). “Der Name des Klosters - Wortlos ist die Liebe”, entrevista a Henry Thorau, *Die Zeit* 5.

- SARAMAGO, José. (1995). *Cadernos de Lanzarote. Diário – II*. Editorial Caminho.
- SARAMAGO, José. (11 mayo, 1997). “O socialismo é um estado de espírito”, entrevista a António Rodrigues, *A Capital*.
- SARAMAGO, José. (marzo, 1998). Declaraciones de Saramago a *La Revista*, transcripción de Javier Espinosa. Recuperado el 9 de marzo de 2023 de <https://santosgzapata.blogspot.com/2015/03/todos-somos-chiapas-jose-saramago.html>.
- SARAMAGO, José. (2001). “Chiapas, nombre de dolor y esperanza” (Pilar del Río, Trad.). En Subcomandante Insurgente Marcos, *Nuestra arma es nuestra palabra: escritos selectos* (Juana Ponce de León, Org.). (pp. xix-xxii.). Seven Stories.
- SARAMAGO, José. (2002 [1984]). *El año de la muerte de Ricardo Reis* (Basilio Losada, Trad.). Santillana.
- SARAMAGO, José. (2008). *A Viagem do Elefante*. Caminho.
- SARAMAGO, José. (2009). *O Caderno 2. Textos escritos para o blog. Março de 2009 - Novembro de 2009*. Caminho.
- SARAMAGO, José. (2015 [1975]). *El año de 1993*. En *Poesía Completa* (Ángel Campos Pámpano, Trad.). (pp. 245-320). Alfaguara.
- SARAMAGO, José. (2018[1998]). *Último Caderno de Lanzarote*. En *O diário do ano do Nobel*. Porto Editora.
- SARTRE, Jean-Paul (1972). “Sartre par Sartre”, en *Situations IX*. (pp. 99-136). Gallimard.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2008). “More Thoughts on Cultural Translation”. En *Borders, Nations, Translations*. (online). Recuperado el 24 de Febrero de 2023 de <https://translate.eipcp.net/transversal/0608/spivak/en.html>.

ALM
TRADUCCIONES

SIETE POEMAS DE ANTONIA POZZI*

Idelfonso Román GUERRERO GUZMÁN

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: romanziere86@gmail.com

Introducción

La poesía de Antonia Pozzi (1912-1938) rezuma, por un lado, el ansia de vivir, y, por otro, la tragedia de no alcanzar la felicidad del amor pleno, logrado, que vigoriza el alma; esta insatisfacción terminó en una muerte elegida. Sus palabras cuelan la imagen de una mujer cuya existencia encontró resonancia en la naturaleza a través de los cuerpos montañosos, el índigo mar que golpea el risco o el rocío matutino que baña la hierba. Su inspiración dejaba que los sentidos se posaran sobre el cuerpo del mundo, que éste la habitara y nutriera su ser. Para ella, poetar era un acto irrenunciable, como escribe al poeta Tullio Gadenz el 29 de enero de 1933: “vivo de la poesía como las venas viven de la sangre” (Pozzi, 2002: 132);¹ asimismo, la poesía era una epifanía divina revelada por la contemplación del mundo y del contacto humano: “Creo que nuestra tarea, mientras esperamos regresar a Dios, sea justo esto: descubrir tanto cuanto podamos a Dios en esta vida, crearLo, hacerLo saltar luciendo a partir del choque de nuestras almas con las cosas (poesía y dolor), del contacto de nuestras almas entre sí (caridad y fraternidad). Por ello, Tullio, para mí la poesía es sagrada” (Pozzi, 2002: 133-134).

Nacida en Milán el 13 de febrero de 1912, de Roberto Pozzi,² abogado, y de Lina Cavagna Sangiuliani, perteneciente a la antigua aristocracia lombarda, la poeta estudió literatura en la Universidad Estatal de Milán, en cuya estancia tejió una

¹ Todas las traducciones son del autor de este texto.

² La poeta guardaba sentimientos encontrados hacia su padre. En una carta a Antonio Cervi, lo describe como “un alma inmensamente fuerte, entusiasta, honesta, de una rectitud infinita”, y agrega: “tengo tantas culpas por él: no lo he querido lo suficiente, le he tenido siempre un miedo terrible. Ahora me parece que lo comprendo. Confidencia nunca he tenido con nadie, ni siquiera con él; ninguno de los míos conoce mi alma” (Pozzi, 2002: 72).

* Los derechos de traducción de estos poemas pertenecen al Centro Internacional Insubrico de la Universidad de los Estudios de Insubria de Varese; se agradece la disposición y amabilidad del profesor Fabio Minazzi, Director Científico de dicha institución, para el otorgamiento del respectivo permiso.



importante amistad con los poetas Giuseppe Ungaretti, Vittorio Sereni y Eugenio Montale, así como con Antonio Banfi,³ profesor de Historia de la Filosofía y de Estética y quien más tarde le prologaría la tesis: *Flaubert. La formazione letteraria (1830-1865)*, publicada por Garzanti de manera póstuma. En el contexto de este grupo de pensadores de la llamada Escuela de Milán, la poética de Pozzi tomó un camino decisivo, ya que, de la misma, hereda una “concepción estética que prepondera la ‘inmediatez objetiva’ a partir del uso del yo elíptico que trasluce tras las imágenes y musicalidad, la asunción de las ‘cosas hermanas’ a las que dedicará sus poemas, la defensa de la autonomía de las imágenes y la aproximación de la escritura poética al acto de fotografiar” (Villada Castro, 2020: 238).⁴ De esta forma, paralelamente desarrolla otras pasiones: la fotografía (de la que se conservan varios ejemplos),⁵ el montañismo que la llevó a escalar la Grigna, situada en Lecco, al norte de Italia, y que significó “la alegoría de la identidad conquistada” (Cenni, 2002: 6) y, por supuesto, la escritura. La relación con la naturaleza será la constante más clara en el *corpus* pozziano. En una descripción del paisaje que la autora comparte vía epistolar con “Nena” (su abuela Maria), escribe: “Contemplar de esta forma no es un reposo, sino una vida intensísima y bella” (Pozzi, 2002: 56).

Esta vida se verá matizada, principalmente, por dos experiencias: el amor juvenil por Antonio Maria Cervi, profesor de latín y griego en el liceo “Manzoni”, con quien la poeta mantuvo una apasionada relación sentimental, amén de una nutrida correspondencia,⁶ y la pérdida de su hijo antes de que este naciera, fruto de dicha relación. La pasión por Cervi era proporcional al amor por las cosas esenciales del mundo:⁷ ella se enamora de lo que él representa, es decir, el conocimiento, la experiencia, la madurez

3 Antonio Banfi (1886-1957) es un afamado filósofo dedicado al estudio de la fenomenología de Husserl; se le reconoce como el fundador de la Escuela de Milán, a cuyo círculo pertenecieron figuras como Giulio Preti, Dino Formaggio (con quien la poeta también trazó una fuerte relación intelectual), Vittorio Sereni y Daria Menicanti, estos últimos, cercanos interlocutores de Pozzi.

4 En el diario de la poeta se recuperan varios fragmentos que dan cuenta de esta influencia filosófica.

5 El Centro Internacional Insúbrico resguarda el Fondo “Antonia Pozzi” (curado por Elisabetta Scolozzi y Marina Lazzari), mismo que cuenta con la biblioteca personal, la obra escrita y el archivo fotográfico de la poeta. Este material fue donado en 2014 por la Congregación de la Preciosa Sangre de Monza a dicha institución, de acuerdo con lo establecido en el testamento del padre Roberto Pozzi.

6 La obra *Letà delle parole è finita* (2002) es una compilación de cartas entre la poeta y algunas personas que le fueron más cercanas; fue preparada por Onorina Dino y Alessandra Cenni.

7 De este amor, comparable al de una fe religiosa, se tiene una constancia dolorosa en la carta a Antonio Cervi, fechada del 11 al 15 de febrero de 1934 (Pozzi, 2002: 159-164).

intelectual y emocional que creía ver en esa persona de común facha. Sobre ello, afirma Cenni en el prefacio a *L'età delle parole è finita: lettere 1923-1938* (2002): “se enamora del alma del hombre, de la generosa tenacidad con la que había luchado contra la adversidad [...]. Antonia se siente arrancada de sí misma, en un mundo ignoto que apenas ha empezado a amar y que su voracidad intelectual anhela comprender enteramente” (8-9).

El hijo que concibió con Cervi representó una forma de colmar la ausencia que a su amado le había dejado la pérdida del hermano Annunzio, muerto en la guerra (Pozzi, 2002: 9-10). Para ella, perder al primogénito significó una ausencia insalvable del amor materno que pudo haberse realizado. Esta segunda negación de felicidad (la primera fue la relación con Cervi, rechazada por la familia de la poeta) acabó por consumir ese deseo de vida que cada vez estaba más sitiado por el desamor.⁸ El 2 de diciembre de 1938, se dirigió a las periferias de Milán, luego de dejar el Instituto Técnico Schiaparelli, donde era profesora, y decidió abandonarse al gélido espacio natural. Su cuerpo congelado fue hallado cerca de la abadía de Chiaravalle; murió al día siguiente. La intervención del padre significó el rescate de la obra de Pozzi, pero, igualmente, fue un tamiz inevitable, pues dictó de memoria el testamento de su hija, luego de que este fuera incinerado; asimismo, se encargó de ordenar y editar *Palabras (Parole)*, el poemario de, inicialmente, 91 piezas que reunía por primera vez los versos de la poeta (1939). Sin embargo, después de varias ediciones posteriores y de los cuidados y empeño que editores como Onorina Dino, Alessandra Cenni o Silvio Raffo ofrecieron a las labores de investigación filológica, la cantidad de poemas y escritos ha ido aumentando, con lo que ahora se cuenta con más de 170 obras en verso y un compilado de ensayos, cartas y un *Diario*; todos, fuentes de conocimiento de esta autora.

El legado de esta poeta que vivía desde las entrañas el fenómeno sensorial de la creación literaria será tan duradero como la memoria colectiva lo permita. Lo aquí reportado es nimia parcela que, sin embargo, pretende avivar la curiosidad de quienes aún se encuentren alejados de la fe pozziana. Su vida y obra, tan cercanas, campean los polos de la existencia humana: el del amor y la fatalidad: “La poesía de Pozzi es precisamente esa primera y gran pregunta [sobre el suicidio], lanzada en un susurro desgarrador o en un grito delicado, en mitad de una inconmensurable naturaleza a la que le somos del todo indiferentes” (Antón Moreno, 2019: 5).

⁸ Sobre esta relación se tiene una variada correspondencia contenida, sobre todo, en Pozzi (2002: 137-150).

Sobre los poemas traducidos

Las composiciones aquí presentadas fueron seleccionadas para representar algunos de los mayores temas de la poeta. “Amore di lontananza” da cuenta la observación que, junto con el acto de imaginar, complace los sentidos en el forje de las imágenes. “Solitudine” está dedicado a Cervi, en él se contrastan las inmensas ganas de libertad, vagantes por los paisajes naturales, con la soledad y el llanto que pesan en el claustro de la negación efectiva de ese viaje; el “Canto della mia nudità” y “Voli” son fotografías de la materia que sitia el alma desolada; dan cuenta del cuerpo de la poeta y de la caducidad de la existencia. “Maternità” y “Bambino morente” expresan el deseo insatisfecho de procurar la vida ajena, la de un inocente que sería el cúmulo de todo lo bueno que la humanidad posee y, al mismo tiempo, la redención divina para la poeta. Por último, “Preghiera alla Poesia” expresa cómo este género era, para ella, una forma de nombrar el mundo y la evocación de su profunda existencia.

La presente traducción optó por preservar, en la medida en que las semejanzas entre la lengua de origen y la de destino lo permitieran, la fórmula sintáctica y fonética de los versos pozzianos (un ejemplo claro es la traducción de “solitudine” con “solitud”, en lugar de “soledad”); asimismo, en el esfuerzo por preservar dicha cercanía semántica y estructural, se sacrificó el endecasílabo original de algunos poemas, aunque se procuró evitar romper con el ritmo y cadencia que la poeta otorgó a sus creaciones. En este sentido, la complejidad de la traducción se encontró principalmente en la tarea de preservar la *huella* de la autora en cada palabra elegida y en su colocación dentro de los versos; este afán de fidelidad buscó el equilibrio entre la claridad en el mensaje y la musicalidad y correcta construcción en español. Cabe recordar las traducciones de esta autora que realizó, en México, Guillermo Fernández, de las que se da constancia en la compilación *Veintidós poetas italianos. Para el bautismo de nuestros fragmentos* (Fernández, 2005); la selección que realizó el traductor es diferente de la que aquí se presenta. No obstante, queda implícita la necesidad de una traducción integral de la obra de esta poeta italiana.

Referencias bibliográficas

- ANTÓN MORENO, Miguel. (27 de noviembre de 2019). “Antonia Pozzi: poesía de suicidio e intemperie”. *La Soga. Revista Cultural*. [En línea]. Recuperado el 16 de mayo de 2022 de <https://lasoga.org/antonia-pozzi-poesia-de-suicidio-e-intemperie>.
- CENNI, Alessandra. (2002). Prefacio. En Antonia Pozzi, *L'età delle parole è finita: lettere 1923-1938*. (pp. 5-15) Archinto.
- FERNÁNDEZ, Guillermo (Trad.). (2005). *Veintidós poetas italianos. Para el bautismo de nuestros fragmentos*. UNAM/Coordinación de Humanidades.
- POZZI, Antonia. (1939). *Parole*. Mondadori.
- POZZI, Antonia. (2002). *L'età delle parole è finita: lettere 1923-1938*. Archinto.
- POZZI, Antonia. (2015). *Parole. Tutte le poesie*. (O. Dino y G. Bernabò, ed.). Ancora.
- POZZI, Antonia. (2018). *Nelle immagini l'anima: antologia fotografica*. (O. Dino y L. Pellegatta, ed.). Ancora.
- POZZI, Antonia. (2021). *Poesie, lettere e altri scritti*. (O. Dino y A. Cenni, ed.). Mondadori.
- VILLADA CASTRO, Carolina. (2020). “Pozzi y Sereni: po(é)ticas de la alteridad”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 9(20), 237-250. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/4019/4632>.

POEMAS

Amor de lontananza

Recuerdo que, cuando estaba en casa
de mamá, entre la llanura,
había una ventana que daba
al prado: al fondo, el terraplén boscoso
escondía el Tesino⁹ y, más al fondo,
había una hilera oscura de colinas.
En ese entonces no había visto el mar
más que una sola vez, pero de él guardaba
una áspera nostalgia de enamorada.
Al atardecer, miraba el horizonte,
entornaba los ojos: acariciaba
las siluetas y colores entre las pestañas,
y la hilera de colinas se alzaba,
trémula, azul; me parecía el mar
y me gustaba más que el mar verdadero.

Milán, 24 de abril de 1929

Amore di lontananza

Ricordo che, quand'ero nella casa
della mia mamma, in mezzo alla pianura,
avevo una finestra che guardava
sui prati; in fondo, l'argine boscoso
nascondeva il Ticino e, ancor più in fondo,
c'era una striscia scura di colline.
Io allora non avevo visto il mare
che una sol volta, ma ne conservavo
un'áspra nostalgia da innamorata.
Verso sera fissavo l'orizzonte;
socchiudevo un po' gli occhi; accarezzavo
i contorni e i colori tra le ciglia:
e la striscia dei colli si spianava,
tremula, azzurra: a me pareva il mare
e mi piaceva più del mare vero.

Milano, 24 aprile 1929

⁹ Río que nace en el cantón suizo del mismo nombre y que corre a través de Lombardía. Es el principal afluente del Po.

Solitud

A A.M.C.

Tengo los brazos dolientes y lánguidos
 por una insulsa ansia de aferrarme
 a algo que esté vivo, que lo sienta
 más pequeño que yo. Quisiera robar
 de un salto y luego llevarme, corriendo,
 un fardo cuando anochezca,
 lanzarme a lo oscuro y defenderlo,
 como se lanza el mar sobre las rocas;
 luchar por él, hasta que al fin me quede
 un temblor de vida; después, caer
 en la más profunda noche, en la calle,
 bajo un tímido y argentado cielo
 de luna y abedules; recogerme
 sobre esa vida que aferro a mi pecho
 —y dormirla—y yo también dormir,
 finalmente...

No: estoy sola. Sola me encojo
 sobre mi magro cuerpo. No me doy
 cuenta de
 que, en vez de una frente adolorida,
 estoy besando, como una demente,
 la tersa piel de mis rodillas.

*Milán, 4 de junio de 1929****Solitudine***

Ad A.M.C.

Ho le braccia dolenti e illanguidite
 per un'insulsa brama di avvinghiare
 qualchecosa di vivo, che io senta
 più piccolo di me. Vorrei rapire
 d'un balzo e poi portarmi via, correndo
 un mio fardello, quando si fa sera;
 avventarmi nel buio, per difenderlo,
 come si lancia il mare sugli scogli;
 lottar per lui, finché mi rimanesse
 un brivido di vita; poi, cadere
 nella più fonda notte, sulla strada,
 sotto un timido cielo inargentato
 di luna e di betulle; e ripiegarmi
 su quella vita che mi stringo al petto
 —e addormentarla—e anch'io dormire,
 infine...

No: sono sola. Sola mi rannicchio
 sopra il mio magro corpo. Non
 m'accorgo
 che, invece di una fronte indolenzita,
 io sto baciando come una demente
 la pelle tesa delle mie ginocchia.

Milano, 4 giugno 1929

Canto de mi desnudez

Mírame: estoy desnuda. Desde el agitado
langor de mi cabellera
hasta la ligera extensión de mi pie,
soy toda una acerba delgadez
envuelta en un color ebúrneo.
Mira: pálida es la carne mía.
Podría decirse que aquí no fluye sangre.
Rojo no trasparece. Solo un lánguido
latido azul se dibuja en mi pecho.
Ve cuán ahuecado tengo el vientre. Incierta
es la línea de la cintura, mas las rodillas
y caderas y todas las articulaciones
las tengo delgadas y firmes, cual pura sangre.
Hoy, me arqueo desnuda, en el brillo
del blanco baño, y me arquearé desnuda
mañana, sobre un lecho, si alguien
me toma. Y un día, desnuda, sola,
extendida supina bajo tanta tierra
estaré cuando la muerte llame.

Palermo, 20 de julio de 1929

Canto della mia nudità

Guardami: sono nuda. Dall'inquieto
languore della mia capigliatura
alla tensione snella del mio piede,
io sono tutta una magrezza acerba
inguainata in un color d'avorio.
Guarda: pallida è la carne mia.
Si direbbe che il sangue non vi scorra.
Rosso non ne traspare. Solo un languido
palpito azzurro sfuma in mezzo al petto.
Vedi come incavato ho il ventre. Incerta
è la curva dei fianchi, ma i ginocchi
e le caviglie e tutte le giunture,
ho scarne e salde come un puro sangue.
Oggi, m'inarco nuda, nel nitore
del bagno bianco e m'inarcherò nuda
domani sopra un letto, se qualcuno
mi prenderà. E un giorno nuda, sola,
stesa supina sotto troppa terra,
starò, quando la morte avrà chiamato.

Palermo, 20 luglio 1929

Maternidad

Pensaba tenerlo en mí, antes
de que naciera,
mirando el cielo, la hierba, el vuelo
de lo que es ligero,
el sol—
para que el sol
descendiera en él.
Pensaba tenerlo en mí, y trataba
de ser buena—
buena—
para que cada bondad,
hecha sonrisa,
creciera en él.
Pensaba tenerlo en mí, hablando
a menudo con Dios—
para que Dios lo mirara,
y nosotros ser redimidos en él.

24 de octubre de 1933

Maternità

Pensavo di tenerlo in me, prima
che nascesse,
guardando il cielo, le erbe, i voli
delle cose leggere,
il sole –
perché tutto il sole
scendesse in lui.
Pensavo di tenerlo in me, cercando
d’essere buona –
buona –
perché ogni bontà
fatta sorriso
crescesse in lui.
Pensavo di tenerlo in me, parlando
spesso con Dio –
perché Dio lo guardasse
e noi fossimo redenti in lui.

24 ottobre 1933

Plegaria a la Poesía

¡Oh!, tú bien me sopesas
el alma, poesía:
tú sabes si falto y me pierdo,
tú, que entonces te niegas
y callas.
Poesía, me confieso ante ti
que eres mi voz profunda;
lo sabes,
sabes que traicioné,
que caminé sobre el campo de oro
que fue mi corazón,
despedacé la hierba,
arruiné la tierra –
Poesía – esa tierra
en donde me dijiste el más dulce
de todos tus cantares,
en donde una mañana, por primera vez
vi volar en el claro cielo la alauda
con los ojos busqué elevarme –
Poesía, poesía que permaneces:
mi profundo remordimiento,
¡oh! ayúdame tú a reencontrar
mi alto país abandonado –
Poesía que te entregas solo
a quien con ojos llorosos
se busca –
¡Oh! rehazme, tú, digna de ti,
poesía que me miras.

Pasturo, 23 de agosto de 1934

Preghiera alla Poesia

Oh, tu bene mi pesi
l'anima, poesia:
tu sai se io manco e mi perdo,
tu che allora ti neghi
e taci.
Poesia, mi confesso con te
che sei la mia voce profonda:
tu lo sai,
tu lo sai che ho tradito,
ho camminato sul prato d'oro
che fu mio cuore,
ho rotto l'erba,
rovinato la terra –
poesia – quella terra
dove tu mi dicesti il più dolce
di tutti i tuoi canti,
dove un mattino per la prima volta
vidi volar nel sereno l'allodola
e con gli occhi cercai di salire –
Poesia, poesia che rimani
il mio profondo rimorso,
oh aiutami tu a ritrovare
il mio alto paese abbandonato –
Poesia che ti doni soltanto
a chi con occhi di pianto
si cerca –
oh rifammi tu degna di te,
poesia che mi guardi.

Pasturo, 23 agosto 1934

Vuelos

Lluvia pesante de aves
sobre el árbol desnudo;
tan ligeramente vibrando
de hojas vivas
se viste.

Mas escapa en un estruendo
la parvada:
el azul Febrero
con la tarde
se queda en las ramas.

Es grácil mi cuerpo,
despojo en los vuelos
de la sombra.

19 de febrero de 1935

Voli

Pioggia pesante di uccelli
su l'albero nudo:
così leggermente vibrando
di foglie vive
si veste.

Ma scatta in un frullo
lo stormo,
l'azzurro Febbraio
con la sera
sta sui rami.

È gracile il mio corpo,
spoglio ai voli
dell'ombra.

19 febbraio 1935

Niño moribundo

En una noche viviste
los años de toda la vida:
y el alba lenta te corona
como de espinas. Miras
con sabios ojos las sombras
que alrededor andan a tientas,
incompletas:
y sabes de la pena del grano vertido entre
los truenos
y de las muertes en los rebaños acechados.
En mil tardes,
rehiciste largas trenzas grises; te caló
la humedad de los días marchitos;
ahora se abre
en un hilo de sol tu frente; se extiende
en la mirada de un hombre perfecto,
y compadeces a tu madre.

10 de junio de 1937

Bambino morente

In una notte hai vissuto
gli anni di tutta la vita:
e l'alba lenta te ne incorona
come di spine. Guardi
con savi occhi le ombre
intorno brancolanti, incompiute:
e sai la pena del grano riverso fra i tuoni
e i vuoti nelle mandrie insidiate.
In mille sere
ravviasti lunghe trecce grige, ti oppresse
l'umidore dei giorni sfioriti;
ora s'apre
in un filo di sole la tua fronte, si spiana
nello sguardo di un uomo perfetto:
e compiangi tua madre.

10 giugno 1937