RESISTENCIA Y SUS VARIACIONES

RESISTANCE AND ITS VARIATIONS

Augusto Sarmento-Pantoja Universidade Federal do Pará (UFPA) augustos@ufpa.br

Resumen:

El siguiente estudio analiza los conceptos de resistencia y sus expresiones en la literatura y otras formas de arte (música, cine, pintura). Asumimos que el arte tiene un carácter revolucionario, lo que lo impulsa con signos de resistencia. Así, nos preguntamos: ¿todo arte sería resistente? ¿Hay obras de arte resistentes a la resistencia? ¿Hay obras no resistentes? ¿Cuál es el papel del compromiso político en los procesos creativos? Estas y otras preguntas nos hacen pensar en el umbral del arte y su carácter transitorio. Para formalizar nuestras reflexiones, tomamos algunos preceptos de Alfredo Bosi, Bárbara Harlow y Federico Lorenz para repensar el camino del Arte en tiempos de guerra y sus reflejos en la posguerra y entre períodos bélicos. Arte concebido en remanentes de recuerdos, que nos envuelve y vincula las miradas y vivencias de nuestros lectores.

Palabras clave: Resistencia. Literatura. Arte. Guerra. Posguerra.

Abstract:

The following study discusses the concepts of resistance and their expressions in literature and other forms of art (music, cinema, painting). We assume that art has a revolutionary nature, which impels it with signs of resistance. Thus, we ask ourselves: would all art be resistant? Are there works of art that are resistant to resistance? Are there non-resistant works? What is the role of political engagement in creative processes? These and other questions make us think about the threshold of art and its transitory nature. To formalize our reflections, we took some precepts from Alfredo Bosi, Bárbara Harlow and Federico Lorenz to rethink the path of Art in times of war and its reflexes in the post-war and inbetween war periods. Art conceived in remnants of memories, which covers us and links our readers' looks and experiences.

Keywords: Resistance. Literature. Art. War. Post-war.

Recibido: 05 de septiembre de 2020 **Aceptado:** 25 de septiembre de 2020

Arte de la resistencia

El hecho parece ser, si en la situación en que me encuentro se puede hablar de hechos, no sólo que voy a tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar, sino también lo que aún es más interesante, que yo, lo que aún es más interesante, que yo, ya no sé, lo que no importa. Sin embargo, estoy obligado a hablar. No me callaré nunca. Nunca. (Beckett 20)

Comenzamos nuestras incursiones en el concepto de resistencia en las artes, trayendo la necesidad del testimonio de Samuel Beckett en *El Innombrable*. Para él no hay posibilidad de que esté completamente seguro de lo que se debe decir, pero hay que decirlo, porque estamos obligados a testificar, porque así nos sentimos vivos, resistiendo la muerte inminente, sea real o alegórica. Haremos un breve recorrido por el estado del arte, sus representaciones y complejidades relacionadas con su carácter revolucionario y cuestionador, por tanto, resistente, hasta el punto de que es necesario quitar el sello del silencio.

Para discutir el desarrollo del concepto de resistencia, nos remitimos a su etimología. Allí encontramos una filiación de resistencia a la palabra latina *resistentia*, de raíz verbal *resistō*, –*is*, *ĕre*, *restiti*, presentada por Ernesto Faria en el sentido propio como "ficar para trás, parar" y en sentido figurado como "resistir, opor resistência" (Faria 864). Si pensamos en la formación de tal palabra, tenemos el prefijo (re), que significa retroceder o afirmar nuevamente; junto con el verbo *-sistĕre*, de *statim*, que en sentido propio significa: 1) De pie, firme, sin retroceder, en el mismo lugar; 2) modo estable, constantemente; 3) Incontinente, inmediatamente, pronto. (Faria 941).

La raíz del verbo *sistere* se despliega en varios derivados: mirar, consistir, renunciar, insistir, existir, persistir, subsistir. De esta forma, podemos componer una composición de estos elementos para generar su significado. Así, resistir podría estar mediado tanto por el abandono, la habilidad o la necesidad de detenerse o quedarse atrás, frente a un cuerpo, bloquear, la fuerza de otra persona; en cuanto a la persistencia en oponerse a una fuerza extranjera; o ayudar a una fuerza de oposición; o dar la consistencia necesaria a un movimiento contrario; o ceñirse a sus convicciones de sentirse humano, de existir, de tomar partido; o subsistir ante la adversidad, seguir siendo digno; o permanecer de pie, sin retroceder, en el mismo lugar, sin cambiar de opinión; o ser estable y constante

frente a la fuerza de los demás; o actuar de manera incontinente, inmediatamente al bloqueo o dificultad de acceso a los derechos. El Diccionario de la Lengua Española¹, en su versión electrónica, también tiene "Conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un territorio o a una dictadura". También es posible la capacidad de soportar o negarse a someterse a algo o alguien, o lo que le causa vergüenza, o incluso la negativa a tomar conciencia de algo que le constriñe.

Todos estos significados pueden demarcar la propia complejidad de la palabra y sus múltiples usos en diferentes ámbitos, pero debemos asegurarnos de que Alfredo Bosi marca perfectamente el centro de la discusión al concebir la resistencia como la necesidad de oponerse a algo que escapa a su dominio. El mismo diccionario afirma ser una "fuerza que se opone a la acción de otra fuerza". Esta acción contraria puede ser de diversas naturalezas, desde la oposición al otro en oposición a sí mismo.

Pensando en el debate sobre el concepto de resistencia, Bosi se preocupa no solo de definir en qué consiste la palabra, sino de hacer una lectura para sí mismo sobre la naturaleza del arte a partir del paradigma ético, sin descuidar sus representaciones estéticas, señaló, casi siempre, por una cierta "dictadura" de la escritura, posto tenemos una "exigencia estética [que] adquiere, en este caso, un auténtico rostro ético. Escribir bien se convierte en un imperativo moral en la medida en que el significado requiere una red de signos que lo lleven a la luz de la comunicación" (Bosi 122).

Una red significativa que produzca el puente necesario entre los discursos comunicados será fundamental para que entendamos esta oposición de fuerzas. Este juego de signos permite plantear un principio platónico elemental que muchos han simplificado a la crítica de la naturaleza del arte. En La República, tal argumento se presentará en el diálogo de Sócrates y Polemarco, ver más abajo:

- ¿Ni tampoco los justos pueden hacer a nadie injusto con la justicia, ni, en suma, los buenos a nadie malo con la virtud?

¹ Disponible en: https://dle.rae.es/resistencia?m=form

² Ibidem.

³ Traducción libre, en original: "exigência estética [que] assume, no caso, uma genuína face ética. Escrever bem passa a ser um imperativo moral na medida em que o sentido requer uma rede de signos que o tragam à luz da comunicação"

- -No, imposible. -Porque, según pienso, el enfriar no es obra del calor, sino de su contrario.
- -Así es.
- -Ni el humedecer de la sequedad, sino de su contrario.
- -Exacto.
- -Ni del bueno el hacer daño, sino de su contrario.
- -Eso parece.
- ¿Y el justo es bueno?
- -Bien seguro.
- -No es, por tanto, ¡oh, Polemarco!, obra propia del justo el hacer daño ni a su amigo ni a otro alguno, sino de su contrario el injusto. (Platón, 27-28)

El largo discurso de Sócrates sirve para recordar la propia naturaleza contradictoria del hombre cuando sopesamos la corrección de su carácter y la contradicción existente en cada ser o en cada cosa, lo que hace que no sea fácil establecer certezas sobre los seres y las cosas. Este es el argumento central desarrollado por Platón para condenar al artista por su capacidad de hacer creer al hombre en lo que no es real, porque el arte resiste no se crea para ser real o ideal, sino que debe permitirse presentar una versión de lo que existe, sin preocuparse por juzgar sus certezas y verdades. En este sentido, la realidad es una construcción encargada de expresar lo que queremos exponer de los miedos o deseos humanos, como propone George Didi-Huberman.

No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de fuego. Por tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes son parte de lo que los pobres mortales inventan para registrar sus temblores (de deseo y miedo) y su propia consumación. (Didi-Huberman 210)

En busca de comprender la imagen y su repercusión en la sociedad Guy Debord nos presenta enfoques correctos sobre los cambios paradigmáticos dentro de la sociedad responsables de un cierto vaciamiento de las relaciones sociales y los conflictos inherentes a las concepciones en torno a la realidad y la representación de esta realidad.

Entendemos, como Debord, que el origen del espectáculo es la pérdida de la unidad del mundo, que para nosotros está ligada al concepto mismo de resistencia. Si esta pérdida

⁴ Traducción libre, en original: Não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas. As imagens tomam parte do que os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor) e suas próprias consumações.

de unidad se vuelve tan imprescindible para desarrollar un espacio espectacular, podemos intervenir en la lectura negativa de la modernidad en relación al concepto de espectáculo y ampliar nuestra comprensión del espectáculo, permitiéndonos asociarlo con la subsistencia y supervivencia del hombre, vinculado a la preceptos y las necesidades del hombre preburgués, marcado por la mecanización de sus acciones, por tanto, este hombre acaba compartiendo un sistema de explotación productivista alienado de la acción que realiza sin siquiera poder cuestionar el valor de su propio trabajo en el umbral de su actividad productiva, provocando así la aceptación de su sometimiento al trabajo.

En el caso de la resistencia, opera frente a la percepción que este hombre tiene de la condición humana, yendo en contra de la alienación presentada en el concepto de espectáculo por Debord, ya que inmisca al hombre de una especie de auto-anulación como horizonte sensible de la realidad. el cuerpo explotado no desarrolla la capacidad de reflexionar sobre su poder productivo, lo que acentúa la construcción de la división de clases que constituye la ruptura entre realidad e imagen. En adelante, la percepción del horizonte plural de la realidad lleva al hombre a oponerse a la alienación de su cuerpo y su mente.

Pensar en esta ruptura sobre el verdadero Karl Erik Schøllhammer, en *Além do visível: o olhar da literatura*, subraya que el papel de las imágenes en la sociedad contemporánea está marcado por la presencia de las imágenes visibles, principal inspiración para la producción humana, sin embargo, tienen mayor representación cuando "Se cruzan con aquellos que no son visibles y establecen una relación de inspiración mutua con ellos" (Schøllhammer 10). De esta manera, entendemos que las imágenes mucho más que las palabras pueden articular en el mundo contemporáneo, no solo el espacio de expresión, su independencia de otras formas de arte y sus intercambios con el mundo de lo visible y lo no visible.

Al pensar en el análisis de la imagen contemporánea, encontramos en ellos todas estas características que nos hacen buscar entender nuestra sociedad de imágenes como parte de un complejo anagrama de correlaciones entre: la imagen que vemos; la imagen que queremos ver; la imagen que no queremos ver; y la imagen de lo que no vemos. La

⁵ Traducción libre, en original: "se cruzam com as não visíveis e estabelece com elas uma relação de mútua inspiração"

asociación no lineal de estos cuatro puntos nos lleva a una comprensión más adecuada y menos lineal de las imágenes, ya que buscamos recurrir, en el ámbito del análisis de lo visible, a aspectos que suelen ser invisibles a simple vista. Esta supuesta invisibilidad no significaría la ausencia de esta imagen, sino el encubrimiento de la misma, ahora a propósito, ahora en ocasiones.

Un caso similar ocurre con el superviviente, como apunta Primo Levi, al resaltar que el narrador traerá consigo la molesta marca de quienes no han sucumbido del todo, pues siguen vivos y son capaces de narrar, pero esta condición de supervivencia revela un lado obtuso de esta narración, la culpa de haber sobrevivido, esta culpa desencadena no solo una necesidad de narrar, sino la construcción de estrategias psíquicas que permitan la construcción de imágenes narrables, ya que la narración es una necesidad de supervivencia y no una opción.

Esta formulación de Levi, nos permite volver a lo que formula Beckett en *El innombrable*, cuando confirma la imposibilidad de narrar, incluso cuando se fija como un acto de supervivencia, vemos a continuación:

¿Y si, por cambiar, me ocupara un poco de mí? Pronto o tarde me vería acogotado. Esto, al pronto, me parece imposible. ¿Dejarme acarrear en el mismo carretón que mis criaturas? ¿Decir de mí que veo esto, que siento aquello, que temo, espero, ignoro, sé? Sí, lo diré, y de mí solo. Impasible, inmóvil, mudo, sosteniéndose la mandíbula, Malone gira, extraño para siempre a mis flaquezas. He aquí a uno que no es como yo no sabré nunca dejar de ser. Ya puedo estar sin moverme, que él es el dios. Y el otro. He puesto en él ojos implorantes, ofrendas para mí, una necesidad de ayuda. No me mira, no me conoce, no carece de nada. Sólo yo soy hombre y todo lo demás es divino. (Beckett 26)

Para nosotros, esta imagen del narrador que busca sobrevivir y narrar está directamente asociada a la noción de espectáculo, ya no alienado frente a la acción espectacular, sino consciente y preocupado por su imagen y la imagen que los lectores / espectadores pueden construir a partir de este narrador. Así, el espectáculo no está ahí simplemente para divertir u horrorizar, representa la actuación de un narrador que necesita que el lector pueda mirarlo como una imagen que busca desvelar lo oculto. Y el testimonio del narrador puede contribuir a una lectura más amplia y completa de las imágenes que

acechan a este narrador. Al mismo tiempo, permite comprender las razones de estos encubrimientos, que brillan como una resistencia a uno mismo, ya que desconocen su capacidad para sostener y reelaborar sus deseos y miedos.

Esta difícil intersección entre el testimonio y el espectáculo será el puente que pretendemos construir para colaborar con los estudios sobre la imagen en la actualidad y la comprensión de la misma como resistente. Por lo tanto, debemos observar el sistema social, como parte de la oposición de fuerzas que entran en conflicto entre sí. Pero la oposición que aquí señala Bosi nos remite a un oponente y un opresor, este dominante, quiere someter al oprimido a una condición inferior y subordinada, generando así la necesidad de resistir. Cuando lo asociamos con las artes en general, vemos que a través del arte escuchamos la voz de quienes durante mucho tiempo han sido legados al silencio, provocando que gran parte del legado de las artes esté imbuido de "resistencias", por lo que podemos decir que

La escritura resistente no solo rescata lo que se dijo una sola vez en el pasado lejano y que, muchas veces, fue escuchado por un solo testigo (...) También lo que se silencia en el transcurso de una conversación banal, por miedo, angustia o pudor, sonará en el monólogo narrativo, en el diálogo dramático. Y aquí están los valores más auténticos y más dolorosos que abren el camino y logran aflorar a la superficie del texto de ficción. (Bosi, 135)

Por ello, las obras artísticas deben leerse como pertenecientes a un ámbito que, desde lo silenciado, ya sea por situaciones de miedo, pudor, quizás angustia y, por tanto, tendrá su espacio tanto en el monólogo narrativo como en el diálogo dramático, como señala Bosi, señalando también que encontramos una íntima relación entre el concepto de resistencia con instancias éticas y estéticas, que proporcionan el desarrollo de una verdadera escritura resistente, que pasa ahora por una fuerte tensión crítica, sacando a la luz sus contornos ideológicos, y por en consecuencia escenificando una especie de: ¿La vida tal como es? De lo contrario, notamos un conjunto de mecanismos que promueven la

⁶ Traducción libre, en original: "A escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha (...) Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor, soará no monólogo narrativo, no diálogo dramático. E aqui são os valores mais autênticos e mais sofridos que abrem caminho e conseguem aflorar à superfície do texto ficcional"

alienación, contrario a los supuestos de una vida digna, razonable y necesaria para ser vivida, nos señala Bosi.

Esta tensión presente en el arte de la resistencia hace necesario buscar en la literatura rasgos que nos pongan en conflicto con nosotros. Esta tensión interna sobre lo que nos afecta la obra de arte fomenta nuestra percepción de la necesidad de resistir y comprender cómo el arte está imbuido de resistencia. Estas voces obtusas componen un complicado camino de lectura sobre el arte de resistir.

La necesidad de revolución es también una vía para que desarrollemos la lectura de imágenes sociales, como señala Barbara Harlow, al definir una *Literatura de Resistencia*, y considera que para ser "es necesario recuperar la historicidad expropiada, volver a apropiarla para reconstruir un clavo, en nuevo orden histórico mundial" (Harlow 66). Revelar en la constitución de la literatura, y agrego el arte, su papel transformador, cuando repensamos y recuperamos la historia de nuestra sociedad, ya no bajo la mirada del colonizador, sino de los que fueron colonizados, de esta manera, la literatura de resistencia, resiste la propia historia y la propia literatura.

En la tarea de reconstruir la resistencia, es evidente que los parámetros para pensar la historia, relacionados con la idea de la necesidad de permanecer firmes, sean preceptos, una ideología, una colectividad, impregna una especie de memoria colectiva que hay que cultivar. y recuperado, la memoria de nuestros orígenes, que no deben ser aquellos a los que fuimos sometidos, sino aquellos que podemos reconstruir con voces silenciosas e históricamente negadas, generando así confrontación, como destaca Federico Lorenz en su artículo *Resistencias*:

La épica de la resistencia se construye, también, en la noción de un enfrentamiento del fuerte contra el débil, y de la justicia contra la injusticia (...) Esta idea abreva e se refuerza, entonces, con imágenes acerca del bien y el mal, de lo justo e lo injusto. El 'pequeño' y 'derrotado' es por antonomasia, alguien con la justicia de su lado; por oposición, el vencedor y el poderoso está connotado de características malignas. (Lorenz 15)

Aunque Lorenz esboza, vemos dos puntos fundamentales en la creación del estatus de resistencia polarizada en el bien y el mal, simultáneamente, las nociones de perdedor y ganador, sabemos que los discursos son múltiples y pueden no representar esta correlación

inmediata, pero una gran parte de las relaciones de poder que encontramos, son marcado por estos papeles, sin embargo, el que gana no siempre es un ganador y el que pierde, de lo contrario, puede ganar siempre que nos traiga su recuerdo, a través del testimonio. Esta es una victoria en la historia y especialmente en la vida, incluso si el sobreviviente sucumbe más tarde.

En el corazón de esta discusión, vemos que Alfredo Bosi busca categorizar la resistencia tomando la literatura como punto de partida e inaugura un antagonismo formal en la historiografía literaria al referirse que existen dos formas de resistencia en una obra de arte. La resistencia temática, lo que corresponde a una resistencia que se basa en la evidencia de una determinada situación político-social liderada por un sistema dictatorial, como el nazismo, el fascismo, las dictaduras latinoamericanas, entre otros. Sobre esta forma temática Bosi destaca las obras que compondrían esta forma narrativa, destacando: ¿Si esto es un hombre?, narrativa testimonial de Primo Levi, y Memórias do Cárcere, novela testimonial de Graciliano Ramos. Les sumamos novelas, cuentos, crónicas y poemas que utilizan el material histórico de los estados de excepción, por utilizar un concepto agambeniano, para literalizar los conflictos y acciones de esos hechos, en un movimiento de lectura de la historia a contrapelo, como lo plantea Walter Benjamin. En este sentido, novelas chilenas como La casa de los espiritos, de Isabel Allende; La sombra do que fuimos, de Luis Sepúlveda; o Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, entre otros, forman parte de este grupo de narrativas que podemos catalogar como resistencia temática.

Por otro lado, la *forma inmanente*, que para Bosi corresponde a los procedimientos de resistencia que no están vinculados al hecho histórico mismo, porque siempre existirá, haya o no una forma de gobierno o una fuerza de poder mayor, una vez que toman en consideración preguntas que nos hacen pensar sobre esa realidad descrita en el trabajo y nos ayudan a "presentar" las cosas como realmente son. Para esta crítica, obras como *O Ateneu*, de Raul Pompéia, y *Paixão segundo G.H*, de Clarice Lispector, que sirvieron de modelo al argumento de Bosi, forman parte de este grupo. Así como obras de Pablo Neruda, como *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* o *Canto general*; pero también *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *Ensayo sobre la ceguera*, de José Saramago; *La borra del café*, de Mario Benedetti, entre muchos otros.

Sin embargo, la polarización que pone de relieve esta forma de clasificar la obra literaria, realizada por Bosi, debe leerse únicamente como punto de partida de esta compleja formulación, porque utilizada por sí sola, no da cuenta de la propia complejidad de la obra de arte, tanto que el propio artista el crítico enfatiza al analizar esa resistencia es una formulación interna al enfoque narrativo, como si fuera la iluminación sobre los nodos que acercan a los sujetos a los contextos en los que están conectados, ya sea por aspectos existenciales o históricos. En cierto modo, Bosi lo lleva a una negatividad del proceso dialéctico, debido a que el sujeto, que debe reproducir orgánicamente las interacciones en las que se inserta, produce una distancia y, por tanto, comienza a mirarse y verse dentro del mundo, lo que le permite entrar en crisis con los lazos institucionales, que históricamente lo han encadenado.

De esta forma podemos decir que hay una resistencia que necesariamente se proclama en el fondo de la narrativa, su tejido, sus lazos y vínculos, que hace que toda obra literaria sea resistente en sí misma. Pero en este cómputo de obras resistentes hay aquellas que, además de esta forma interna, destacan otras formas de resistencia aplicadas a un espacio y tiempo resistentes, ya que recuperan temáticamente escenas de un tiempo histórico, en las que las voces del discurso no serán solo las de los opresores, pero también los de los silenciados y oprimidos que necesitan hablar, aunque no sepan por qué.

Arte: resistente al silencio

hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir. (Beckett 102)

Desde que el hombre apareció en el mundo, el mundo es un eterno descubrimiento. El habla, sin duda, fue después del garabato, el dibujo, la pintura, la escritura. Por eso, decidimos realizar esta lectura de tiempos en los que el arte ni siquiera se llamaba arte y no podíamos concebir qué sería la resistencia en el arte, porque el arte, en sus formas (música, cine, pintura), no pedía una determinación, al menos. de lo contrario, era solo una

expresión. Por eso, desde su génesis, es una palabra por decir y que se dirá a quien la diga, que ella misma aún no sabe decir cuál sería.

La incertidumbre sobre qué decir revela particularmente las últimas palabras de El Innombrable, por lo que podemos decir que el arte en principio tiene un carácter revolucionario, ya que decide sacar el deseo y el miedo del ostracismo, como señaló Didi-Huberman. De ahí que consideremos que el arte esté inmerso en los signos de resistencia.

Entonces, debemos pensar si todo el arte sería resistente. ¿O si hay obras de arte resistentes a la resistencia? ¿O incluso si hay obras que no son resistentes? En este camino, nos interesa cuál es el papel del compromiso político en los procesos de creación. ¿Y cómo nos hacen pensar estas y otras preguntas sobre el umbral del arte y la naturaleza transitoria del arte?

Comenzamos nuestro recorrido con el descubrimiento del fuego por el hombre. La luz que emana de las llamas dio lugar a una de las primeras experiencias estéticas de la humanidad: pensar que la materia perpetuada por los cuerpos visibles puede construirse a partir de la noción de inmaterialidad y la virtualidad que produce el contacto del hombre con la sombra, pero no es una sombra cualquiera, porque pudo producir el efecto de la naturaleza relacionado con la omnipresencia del dios sol.

Ciertamente la sombra ya formaba parte de la vida diaria del homo sapiens, pero estaba subordinada a la luz solar, natural. El material de los cuerpos proyectados en la vanguardia de la oscuridad provocó un conjunto de sensaciones estéticas que sin duda favorecieron el desarrollo de la técnica artística. Platón nos hace reflexionar sobre esta relación en el Libro VII de *La República*, cuando presenta su alegoría de la cueva:

Examina ahora, proseguí yo, su reacción, si se librase de las cadenas y de su ignorancia y si las cosas pasasen, naturalmente, de este modo: que uno de los prisioneros fuera liberado, que se obligara a levantarse de pronto, a volver la cabeza, a nadar, a levantar los ojos, le impedirían mirar los objetos cuyas sombras veía un poco antes; ¿Qué piensas que contestaría, si alguien le dijera que entonces, [hasta hacer poco], veía cosas sin consistencia, pero que ahora, más cerca de la realidad y vuelto hacia objetos con más realidad, verías con más rectitud; si finalmente, haciéndole vendo cada uno de los objetos que desfilaban delante él, se le obligase a fuerza de preguntas a decir lo que eran? ¿No crees tú que se vería muy en apuros y que los contornos que antes veía le parecerían

muchos más verdaderos que los objetos que se le mostraban ahora? (Platón, 137)

De ahí el surgimiento de la figuración rupestre, una técnica basada en la observación y la reproducción. Sin embargo, todo el proceso creativo hace que el hombre se dé cuenta de la necesidad de disfrutar de su perspectiva objetiva, para generar artísticamente nuevas formas de replantear y reivindicar la estetización de la forma. Veamos cómo pensaba el arte primitivo el hombre del nuevo oriente incluso antes de acercarse al oriente europeo.

Histórica y arqueológicamente, el arte desarrollado en primer lugar sería ornamental, ya que acompañaba piezas utilitarias, como platos, jarrones, urnas, vestimentas, casas, edificios. Si pudiéramos leerlos ornamental, por un lado, por el otro, los vemos como identitarios, privados, sociales, individuales. Cuando nos detenemos a observar los antiguos artefactos mayas, incas y aztecas entendemos que desde la primera experiencia estética los cuerpos, los colores, las líneas representan una forma particular de verse a uno mismo y a los demás, pero nada es igual, nada es modelado, todo es expresivo. Como describe Paul Gendrop

la representación de las piernas y la actitud general de sus personajes; las máscaras con cejas "asombrosas" y el labio superior fuertemente marcado, a menudo prominente con las comisuras curvadas hacia abajo, a la manera de los perfiles olmecas del "hombre jaguar" o "dragón"; la frecuencia de los signos "U" o franjas diagonales (paralelas o en forma de cruz); la presencia de animales mitológicos que combinan huellas de serpientes, jaguares y seres voladores; el dinamismo de las propias escenas, que demuestran, sin embargo, un carácter anecdótico más acentuado. (Gendrop 26)

⁷ Traducción libre, de la traducción brasileña: "a representação das pernas e da atitude geral de seus personagens; as máscaras com sobrancelhas 'espantosas' e o lábio superior fortemente marcado, com frequência proeminente cujas as comissuras se recurvam para baixo, à moda dos perfis olmecas do 'homemjaguar' ou do 'dragão'; a frequência dos sinais de 'U' ou de faixas diagonais (paralelas ou em forma de cruz); a presença de animais mitológicos combinando traços de serpente, jaguar e seres voadores; o próprio dinamismo das cenas, que demonstram, entretanto, um caráter anedótico mais acentuado."

Fuente: Gendrop 8



Figura 1. Detalhe da ornamentação em estuque na base de uma pilastra no Palácio de Palenque. Desenho de Paul Gendrop.

Cabe destacar que la descripción realizada por Gendrop y el diseño de la ornamentación de un Palacio de Palenque, destacan la complejidad y mezcla de elementos alegóricos, que asociados producen un "carácter anecdótico". Esta propuesta del arte maya traza un camino de individualización de su arte, que ciertamente se diferencia de otras expresiones en la antigüedad. Vemos una mezcla de seres, entre figuras humanas y figuras no humanas, como la serpiente, rostros superpuestos y deformados.

Hay una ampliación de detalles en esta imagen que nos lleva a leer de manera tan compleja el arte de sociedades originarias de América, una complejidad destruida y enterrada. Pero incluso frente a la aniquilación, vemos que sobreviven huellas que nos muestran cómo este arte tiene parámetros plurales, moldeados en una mezcla de formas y rasgos, que aún se perciben en la cultura contemporánea, ya sea en los rituales, en la vestimenta o en el cuerpo de sus descendientes.

Si bien mucho, el arte azteca se expresó en la arquitectura de las ciudades, como señala Jacques Soutelle, estas obras se perdieron en la saga hispánica debido al borrado de la evidencia de esta cultura, un fragmento de fresco sobrevive en Malinalco sobre este arte azteca Soutelle considera:

su tema parece ser una escena protagonizada por el dios cazador y guerrero Mixcóatl. El escriba azteca tenía el título de "pintor" (tlacuiloani). A grandes rasgos, los manuscritos jeroglíficos y pictográficos, cualquiera que sea su lema -religioso, histórico o incluso administrativo-, eran sobre todo una recopilación de

imágenes, o una serie de pequeños dibujos cuidadosamente dibujados y coloreados. 8 (Soutelle 86)

El cuidado descrito por Soutelle muestra la agudeza del arte azteca, que sobrevive incluso después de la masacre contra su cultura. A diferencia del estilo Maia, existe una cierta preocupación por la definición de detalles y grandes mezclas, preservando la autenticidad de la descripción de los dioses con la naturaleza y la cultura popular, en estas obras nos encargamos de que el pintor sea también escritor, describiendo y explicando sus referencias y inspiración. Veamos uno de los códices aztecas:



Figura 2. Códice Borbonicus (p. 3)⁹

Para cerrar el argumento de la relación entre supervivencia y resistencia del arte, utilizamos la producción de la civilización inca, considerada por Henri Faver, a la vez, ruda y austera, como señala:

⁸ Traducción libre, de la traducción brasileña: "seu tema parece ser uma cena onde figura o deus caçador e guerreiro Mixcoatl. O escriba asteca tinha o título de "pintor" (tlacuiloani). De lato, os manuscritos hieroglíficos e pictográficos, quaisquer que fossem os seus lemas — religiosos, históricos ou mesmo administrativos —, constituíam antes de tudo uma compilação de imagens, ou séries de pequenos quadros cuidadosamente desenhados e coloridos". Codex disponible en el sitio web de FAMSI (Foundation for the advancement of mesoamerican studis Inc.), en el sitio web: http://www.famsi.org/research/loubat/Borbonicus/thumbs0.html

⁹ Disponível em http://www.famsi.org/research/loubat/Borbonicus/images/Borbonicus 03.jpg

esta civilización, aun después de enriquecerse con el aporte cultural de los chimú, permaneció en la imagen de su entorno. Grosero, más que austero: así se presentaba a través de sus obras, así como desde el punto de vista de muchos que la habían precedido en los Andes. (Faver 61)

A pesar de los cambios producidos por la relación entre los pueblos, principalmente por el sometimiento militar, el arte precolombino ha sobrevivido como proyección de los deseos y el miedo de esas sociedades. Lo que separa a cada una de estas formas de arte es la sombra que se instala en estas formas de representar elementos de una realidad. Ciertamente la realidad construida, revela las creencias, las convicciones, las costumbres transmutadas en la creación narrativa de dioses y mitos. Las especificidades allí presentes se derivan de la percepción de los hombres sobre sus sombras, que serán reconfiguradas por la sensibilidad de la luz del fuego y la certeza de la posibilidad de crear y no solo de recibir del creador.

Las sombras no formalizan la realidad en forma de arte, sino que reencuadran lo sensible, lo invisible y lo asombroso, haciendo del arte una expresión de lo irreal y lo insignificante, es decir, la idiosincrasia del artista y sus civilizaciones. Esta forma de pensar la realidad hizo que Platón elaboró su teorización sobre el peligro de la acción artística y la influencia negativa del artista hacia el mantenimiento del estatus de verdad y democracia, esto se debe a que nos encontramos con una naturaleza inasistémica del arte, resistente. Es este sistema irregular pensado hasta ahora donde resuena nuestra proposición sobre la naturaleza de la resistencia del arte, que nos hace tener imágenes creadas y pensadas para dar cuenta de las preocupaciones humanas.

Ciertamente, la historia del arte es capaz de determinar los paradigmas fantasmales y resistentes de la imagen, como destaca Didi-Huberman, al analizar la historia del arte de Aby Warburg. En esta obra fundamental, la crítica afirma que "una imagen, toda imagen,

Traducción libre, de la traducción brasileña: "essa civilização, mesmo depois de enriquecida pela contribuição cultural dos Chimu, permaneceu à imagem de seu ambiente. Rude, mais que austera: assim se apresentava ela através de suas obras, como também do ponto de vista de muitas que a haviam precedido nos Andes."

resulta de movimientos que se sedimentan o cristalizan temporalmente en ella¹¹" (Didi-Huberman 34), porque para Aby Warburg el arte provoca una ampliación y una desterritorización de la imagen, debido a que observamos una diferencia entre los tiempos de historia e imagen, esto es porque necesitamos replantear nuestra mirada ante el tiempo y la historia, porque es necesario "experimentar en sí mismo un desplazamiento desde el punto de vista: desplazar la propia posición para poder ofrecer medios para desplazar la definición del objeto¹²" (Didi-Huberman 37). Este desplazamiento es lo que nos permite pensar en otro tiempo para el arte, el tiempo de la supervivencia, que para nosotros podría entenderse como una resistencia por el hecho de que incluso ante el paso del tiempo el arte permanece, sobre esto él comenta:

Decir que el presente lleva la marca de múltiples pasados es hablar, en primer lugar, de la indestructibilidad de una marca del tiempo en las formas de nuestra vida actual (...) compara la tenacidad de la supervivencia a 'un río que, teniendo un esclavo una cama para él, correrá sobre ella durante siglos'. (Didi-Huberman 47)¹³

Podemos decir que a pesar del aprisionamiento del cauce nunca volverá a ser el mismo, siempre se transformará, aunque mantenga su esencia en sí mismo. El tiempo nos cambia, pero también nos mantiene, como supervivientes y resistentes a nuestras certezas, por inciertas que sean.

Traemos estas formas de pensar el arte para sentirlo y entenderlo como resistencia a una fuerza ajena, como el exceso en relación a la luz del fuego, que aparentemente es parte de su naturaleza, representa el choque sobre la dificultad de representar. Por tanto, no hay forma de pensar en el arte sin pensar en la resistencia. Sin embargo, entendemos que el arte tiene formas completamente diferentes de concebir la representabilidad de las experiencias, que varían según los efectos del impacto en la retina y la psique del artista. De esta manera, entendemos que resistir ya no podría ser una palabra capaz de dar cuenta de lo que sería el

¹¹ Traducción libre, de la traducción brasileña: "uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentos ou cristalizados nela"

¹² Traducción libre, de la traducción brasileña: "experimentar em si um deslocamento do ponto de vista: deslocar a própria posição de sujeito, a fim de poder oferecer meios para deslocar a definição do objeto"

¹³ Traducción libre, de la traducción brasileña: Dizer que o presente traz a marca de múltiplos passados é falar, antes de mais nada, da indestrutibilidade de uma marca do tempo – nas formas de nossa vida atual (...) compara a tenacidade das sobrevivências a 'um rio que, havendo escravo um leito para si, correrá nele durante séculos'.

arte producido por la experiencia de choque ligada a los estados de excepción, en adelante tenemos sus particularidades de expresión, y de inscripción artística.

Otras resistencias

Estoy aquí, no sé más; no puedo hacer otra cosa. Mi barca carece de timón, viaja con el viento que sopla en las regiones inferiores de la muerte. (Kafka 72)

¿Cómo es posible resistir ante la muerte? Kafka en el cuento *El cazador Graco* presenta la incertidumbre de un cazador que muere, pero permanece vivo, moviéndose, nomuerto por todo el mundo, la única certeza que tiene es que está ahí, incluso muerto. Mientras leemos el cuento de Kafka, nos preguntamos cómo es posible sobrevivir incluso cuando nos sentimos destruidos, muertos, destrozados. La historia forma parte de una colección que reúne textos escritos entre 1914-1924 y publicados póstumamente por primera vez en 1931. Ciertamente el texto fue disparado por la inestabilidad del escenario bélico, aunque su temática no reverbera durante la guerra, ya que viene a uno:

el cuento póstumo trata precisamente de una persona muerta que ya no sabe el significado de lo que es morir; por eso es un muerto que 'también vive' porque, según las palabras del propio personaje Graco, su 'barco funerario perdió el camino'. Es el deambular de un muerto que no sabe absolutamente nada sobre el significado de las antiguas 'artes del buen morir' (Oliveira 2)

La muerte es el arte elemental que se discutirá en el cuento de Kafka, ¿cómo no se sabe morir? ¿Cómo no vas a morir? ¿Por qué se resiste a la muerte? Si la muerte es el fin, ¿cómo no puede terminar esta vida? Kafka destaca en *El cazador Graco* la evocación de la ausencia y el estado de anestesia de un cuerpo muerto vivo.

Trajimos este texto porque consideramos emblemático discutir el estado de supervivencia de los perdedores ante un estado de excepción, pero sin ningún vínculo temático. Como resultado, el relato de Kafka apunta a una ruptura en la clasificación de

¹⁴ Traducción libre, en original: conto póstumo trata justamente de um morto que não sabe mais o significado do que é morrer; por isso ele é um morto que 'também vive', pois, segundo as palavras do próprio personagem Graco, seu 'barco fúnebre errou o caminho.' É a errância de um morto que não sabe absolutamente nada sobre o significado das velhas 'artes de bem morrer'

Alfredo Bosi en relación al concepto de resistencia, ya que tenemos un trabajo que discute la resistencia sin tener un tiempo histórico demarcado. Pero Bosi clasifica estos textos como una forma inmanente de resistencia, pero ¿hasta qué punto el tema de la guerra no se destaca en la historia? El relato viaja a través de las incertidumbres y la melancolía a través del rechazo del duelo, o incluso, el mantenimiento de un duelo interminable, ya que los muertos vivientes representarían al sobreviviente, quien, por no cumplir con sus propósitos en la vida - en este caso la caza -, se siente desolado, porque ya no puede cazar, ni puede morir.

Pero, ¿qué resistencia hay en el cuento? ¿Cuál es la relación entre la resistencia del arte precolombino? Estas preguntas deben estar llenando su pensamiento. Luego tratamos de responderlas.

El arte es resistente, pero su resistencia se presenta de formas muy diferentes, análogas y antagónicas. Necesitamos ampliar el alcance de clasificación de las formas de resistencia propuestas por Bosi, pues consideramos que la *resistencia temática* no es solo la parte inscrita de la historia en un tiempo histórico definido, puede asumir formas muy diferentes, sin dejar de ser temáticas, de un mismo de manera que la *resistencia inmanente* tenga elementos que recuperen situaciones históricamente demarcadas, pero en este caso, sin un tiempo fijo.

De esta forma, tanto el arte precolombino como el texto de Kafka tienen en común el hecho de que sus proposiciones nos plantean una reflexión sobre la naturaleza de las cosas, de los seres, de los humanos. Permiten pensar que las huellas de una cultura marcada por la íntima relación con la naturaleza proporcionan una mutación de los cuerpos, o más bien, una simbiosis entre estos cuerpos, lo que nos hace encontrar en la concepción de los seres una maraña de signos interpuestos entre nosotros, en diversos elementos de las culturas precolombinas. Ya en Kafka, vemos que la reflexión impuesta sobre la vigencia misma de la vida y su importancia frente a la muerte orienta nuestra perspectiva sobre el papel del hombre en la tierra y su vigencia, frente a las atrocidades que históricamente hemos impuesto a otros hombres. La destrucción de una cultura, incluso la impuesta a los pueblos ancestrales de América, es sin duda una pérdida irreparable, pero la muerte no apaga la chispa de la ascendencia, que parece permanecer, incluso sin arte, incluso sin monumentos, incluso sin fijación de historia. Sigue siendo una marca ancestral indeleble.

Presentamos en la computación del arte otras formas de resistencia como la resistencia melancólica; la resistencia militante; resistencia utópica; resistencia distópica; resistencia apática, resistencia eufórica. Sin embargo, en este texto no podremos dar cuenta de todas estas formulaciones, pero daremos algunas indicaciones de cómo pasarlas.

Algunas de ellas son fáciles de identificar, como la resistencia militante, ya que la mayoría de los objetos de arte nacen del deseo de defender un proyecto ideológico, una lucha de un pueblo, de un grupo subordinado, que permite la creación de obras fundadas pensadas en este sesgo, que podría llamarse comprometido.

En cuanto a la resistencia utópica, el proyecto de idealizar un mundo nuevo, de transformar una realidad se basa en el sueño, en la búsqueda de un lugar o la transformación de su lugar en algo mejor o, al menos, diferente de lo que es. En estas obras no existe la alienación en relación con el mundo mejor, sino el reflejo de la necesidad de cambio y la lucha por lograr ese cambio, que, en la mayoría de los casos, está solo en el deseo de transformación.

En la resistencia distópica, tenemos un enfrentamiento entre un sentimiento de un lugar ideal, como el de los deseos utópicos, pero poco a poco descubrimos que esa perfección y felicidad generalizada es el resultado de un conjunto de maniobras que impiden el cuestionamiento de esa realidad, que no es perfecta, pero está dispuesto a ser leído como perfecto y aceptado, en general, seguimos teniendo grupos privilegiados y otros explotados y subordinados, porque la idea de perfección tiene sus cargas.

La resistencia eufórica está ligada a un proyecto de revolución en el que hay una preocupación constante por constatar en el día a día de los personajes la certeza de la transformación. diferente al utópico, que tiene el deseo de transformarse, aunque no sea posible. Eufórico, el entusiasmo es el foco central. No hay lugar para conflictos que generen reflexión sobre acciones, sino una descripción de esta victoria sobre un ejército enemigo varias veces mayor que el tuyo. En este caso, el héroe y sus aliados solo están desarrollando la mejor estrategia para lograr la victoria, como logro personal, del héroe, incluso cuando el discurso es de lo colectivo, del país, del pueblo, de la nación.

Finalmente, el camino inverso, la resistencia apática, cuando nos topamos con maquinaria que ciertamente destruirá la resistencia y la supervivencia es la única forma de resistir, en este caso, no hay un ideal de victoria, sino una búsqueda de formas de resistir.

mantener sin exponerlo. Suele haber una perspectiva de invisibilidad, cuanto menos se perciba el personaje, más posibilidades tendrá de sobrevivir. La lucha de estos personajes es interior, en la que reflexionan sobre su rol dentro de un espacio de conflicto. Intenta a toda costa mantenerse al margen de los acontecimientos, incluso cuando está inmerso en ellos. La apatía, la retirada es una estrategia o una imposibilidad de luchar.

A partir de aquí, presentamos nuestra propuesta de multiplicar el concepto de resistencia y partiremos de la definición de lo que sería la resistencia melancólica y nos enfrentaremos a un problema. ¿Cómo relacionar la resistencia con la melancolía? Parecen pequeñas aproximaciones, pero no tanto.

Ahora nos detendremos en el término melancolía. Para Freud, en el ensayo fundamental *Duelo e Melancolía*, define que la melancolía estaría invariablemente relacionada con la idea de pérdida, más concretamente de un objeto retirado de la conciencia. ¿Qué causa esta pérdida para la melancolía? Él se ve afectado por

una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y auto denigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. (Freud 146)

Esta expectativa de auto-recriminación y autocastigo son claves para entender lo que sería la resistencia a la melancolía. Cuando asociamos este estado de pérdida de objeto y un fuerte sentimiento de recriminación y castigo contra uno mismo, tenemos una resistencia basada ya no en la capacidad de oponerse a una fuerza extranjera, sino en la incapacidad de oponerse motivada por la pérdida y por una especie. de culpa ante la pérdida. Sabemos que no todos los personajes en las narrativas de resistencia son resistentes a un sistema de gobierno de un tirano, en el caso de la resistencia melancólica, el personaje resiste, porque le cuesta sobrellevar la pérdida del objeto y por eso es reducido y todas las formas, por tanto, no podían vivir bien, como señala Freud:

El cuadro nosológico de la melancolía destaca el desagrado moral con el propio yo por encima de otras tachas: quebranto físico, fealdad, debilidad, inferioridad social, rara vez son objeto de esa apreciación que el enfermo hace de sí mismo; sólo el empobrecimiento ocupa un lugar privilegiado entre sus temores o aseveraciones. (Freud 147)

La expectativa del castigo natural del melancólico se observará en la narración de *A hora da estrela* (1971), de Clarice Lispector, basada en la construcción del perfil melancólico del narrador Rodrigo SM, al referirse a Macabéa, protagonista de la novela. Gracias a la mirada atenta de Rodrigo SM aparece esa melancolía en A hora da estrela, pues la protagonista se encuentra en una etapa de sufrimiento que ella misma desconoce de su propio estado de letargo.

Tenemos la novela que rompe los paradigmas, porque revela que la sociedad fue devorada por la melancolía, una pérdida, una ausencia, una carencia, que no se puede medir. El deseo de ser feliz y se convierte en frustración por saber que la felicidad es clandestina. No estamos embarcados en los finales felices, al contrario, estamos embarcados en la incertidumbre de un futuro, que, en el momento actual de escribir La hora de la estrella, protagoniza la decepción en relación a la revolución que no sucedió.

De esta manera, el comportamiento melancólico puede ser verificado tanto por las actitudes de los personajes como por elementos textuales, tales como: ambigüedad, antítesis, sinestesias, paradojas, entre otros, que ciertamente no se restringen a la novela, se interponen en la vida cotidiana del estado represivo, porque el pueblo no pudo representar los conflictos y luchar por la caída de la dictadura.

Moacyr Scliar (1974), al analizar al personaje Macabéa, considera que ella no era una persona triste, porque ni siquiera estaba triste. La tristeza "era algo para los ricos, era para los que podían, para los que no tenían nada que hacer. La tristeza era un lujo¹⁵". (Lispector 79). Nos parece que la tristeza queda para los pobres, no la de haber perdido la guerra, sino la de no haber jamás enfrentado el frente, porque cómo sería posible ser héroe o heroína si los pobres ni siquiera saben por qué están vivos:

La tristeza es, por tanto, el equivalente a la melancolía. Macabéa es 'crónica'. 'Vacía, vacía', ni siquiera puede sufrir. No se trata de hambre, no se trata de enfermedades. Es una forma extrema de alienación. Macabéa no se convertirá, como Macunaíma, en una

-

¹⁵ Traducción libre, en original: era coisa para rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer. Tristeza era luxo

constelación, ¿para quién es? La hora de la estrella es para ella 'la hora de nuestra muerte, amén' (Sciliar 113)

Como ha demostrado claramente el autor, la tristeza es una de las características que manifiesta el ser melancólico y este aspecto emerge en la figura de Macabéa y guía la hora del astro, ya que la presencia de la melancolía también se debe al convulso escenario que envuelve la novela, aunque sea no tengamos ningún pasaje en la novela que resalte los tiempos oscuros de la dictadura. Pues las tensiones presentes en la sociedad posmoderna en Brasil, estarán enmarcadas por el discurso de supervivencia y de-supervivencia, porque la melancolía genera una imposibilidad de sobrevivir, por la condición de subdesarrollo y demarcada por la imposibilidad de realizar la revolución minoritaria. Esto produce una sensación fructífera de derrota para nuestra sociedad.

De ahí que pensamos en la resistencia melancólica como parte de un choque ante la imposibilidad de resistir ante las circunstancias trágicas, traumáticas, infrahumanas en las que vive el narrador, ahora el personaje.

A diferencia de la resistencia apática, en la melancolía tenemos un estado de tristeza y debilidad responsable de hacer inviable cualquier forma de resistencia, pero a pesar de las propias circunstancias que lo rodean resiste sin darse cuenta de que lo hace.

En esta estela Augusto Sarmento-Pantoja analiza Melancholia en *A hora da estrela*, destacando que en la novela encontramos "amalgama de presencia y ausencia de cuerpos que, aunque existen, no pueden verse a sí mismos existentes, al no ser reconocidos como personas; escuchados como gobernantes de sus propias vidas¹⁷" (Sarmento-Pantoja 37), que colabora con la propia idea que el narrador tiene de su personaje "A medida que el tiempo se convirtió sólo en materia viva en su forma primaria, así fue para defenderse de la gran tentación de ser infeliz a la vez y compadecerse de uno mismo¹⁸" (Lispector 54).

¹⁶ Traducción libre, en original: Tristeza é, pois, o equivalente da melancolia. Macabéa é "crônica". "Vazia, vazia", ela não consegue sequer sofrer. Não se trata de fome, não se trata de doença. Trata-se de uma forma extrema de alienação. Macabéa não vai, como Macunaíma, transformar-se em constelação — quem é ela para isso? A hora da estrela é para ela "a hora de nossa morte, amém""

¹⁷ Traducción libre, en original: "amálgama da presença e ausência de corpos que, apesar de existirem, não conseguem se ver existentes, pois não são reconhecidos como gente; não são ouvidos como regentes de suas próprias vidas"

¹⁸ Traducción libre, en original: "Tornara-se como o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária. Talvez fosse assim para se defender da grande tentação de ser infeliz de uma vez e ter pena de si."

La búsqueda de la autorrealización de Macabéa pasa por cuestionar la vida, y la propia naturaleza humana, pregunta qué son la Cultura, la renta per cápita y otras cosas, al mismo tiempo que se da cuenta de su debilidad, cuando analiza:

Enfim o que fosse acontecer, aconteceria. E por enquanto nada acontecia, os dois não sabiam inventar acontecimentos. Sentavamse no que é de graça: banco de praça pública. E ali acomodados, nada os distinguia do resto do nada. Para a grande glória de Deus.

Ele: – Pois é.

Ela: – Pois é o quê?

Ele: – Eu só disse pois é!

Ela: – Mas "pois é" o quê?

Ele: – Melhor mudar de conversa porque você não me entende.

Ela: – Entender o quê?

Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!

Ela: – Falar então de quê?

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?!

Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.

Ele: – Mas todo mundo é gente, meu Deus!

Ela: – É que não me habituei.

Ele: – Não se habituou com quê?

Ela: – Ah, não sei explicar. (Lispector 53)

El pasaje descrito arriba ilustra muy bien su estado de melancolía y deuda, no sabe lo que es ser persona, ni siquiera se siente como tal. Pero cuestionar su condición humana nos muestra cuánto debemos preguntarnos sobre nuestra propia condición como personas. Aunque somos conscientes de nuestro papel en la sociedad, ¿podemos llamarnos personas, vivimos y vivimos en el mundo para ser considerados como tales? La debilidad del personaje no convierte a la novela en un escrito alienado, al contrario, es ante la melancolía y el desconocimiento que experimentan los personajes que el narrador provoca a los alfabetizados, a los lectores sobre su propia condición humana, muchas veces inhumana, ya que dejamos que muchos los horrores ocurren en las ciudades, mediados por la pobreza, la ignorancia o la apatía hacia lo que vemos o hacemos.

REFERENCIAS

- Beckett, Samuel. *El innombrable*. Traducción cedida por Editorial Lumen. Barcelona: Editorial Lumen, 2007. Acceso en 15/03/2020. Disponible en: https://literaturauniversalbygermanherreraj.files.wordpress.com/2013/09/6825132-beckett-samuel-el-innombrable.pdf
- Bosi, Alfredo. Literatura e Resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg.* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contrponto, 2013.
- Faria, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Brasil: Ministério da Educação e Cultura/Departamento Nacional de Educação, 1962. Acceso en 06/02/2019. Disponible en https://archive.org/stream/DicionarioEscolarLatinoPortuguesDoMecPorErnestoFari a1962/DicionarioLatinoPortugus#page/n0/mode/2up
- Favre, Henri. *A civilização Inca*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía (1917 [1915])". En *Obras Completas*, Vol. XIV. Ordenamiento, comentarios y notas James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993. Disponible en: http://files.usal-psicopatoinfanto.webnode.com.ar/200000162-b8ac3b98dd/freud.%20Duelo%20y%20Melancolia.pdf
- Gendrop, Paul. *A civilização Maia*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- Harlow, Bárbara. *Literatura de resistencia*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 1993.
- Lispector, Clarice. A hora da Estrela. 23a. Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- Lorenz, Federico. "Resistencias". En A. Sarmento-Pantoja, *Memória e Resistência*: percursos, histórias e identidades. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.
- Kafka, Franz. *El Cazador Graco*. Con textos de Franz Kafka, Guy Davenport y Juan García Ponce, e ilustraciones de Philip F. Bragar. México: Aldus, 2000.
- Oliveira, Flávio Valentin. "Morte e modernidade em Franz Kafka e Walter Benjamin". Cadernos Walter Benjamin, Vol. 6 (2011): 13-36.
- Platón, *La Republica*. Bibilioteca Virtual Universal. Buenos Aires: Editorial del Cardo, 2003. Disponible en: https://www.biblioteca.org.ar/libros/8207.pdf
- Sarmento-Pantoja, Augusto. "Melancolia e desalento: Macabéa, macambúzio e melancólico existir". *Olho D'Água* 6.2 (2014). Disponible en: http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/263/241
- Schøllhammer, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- Sciliar, Moacir. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Soutelle, Jacques. *A civilização asteca*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.