

ESTRATEGIAS DE ENUNCIACIÓN EN EL TEATRO DE DIAS GOMES*

Miguel Ángel Zamorano¹

RESUMEN: En este artículo, originalmente un capítulo del libro *El teatro de Dias Gomes* (2011, ed. Fundamentos), resultado de una tesis de doctorado (Universidad de Alcalá de Henares, dirigida por Ángel Berenguer) se analizan tópicos de poética dramática en la obra de Dias Gomes comprendida entre 1959 y 1964.

RESUMO: Neste artigo, originalmente um capítulo do livro *El teatro de Dias Gomes* (2011, ed. Fundamentos), resultado de uma tese de doutorado (Universidad de Alcalá de Henares, dirigida por Ángel Berenguer), se analizan tópicos da poética dramática na obra de Dias Gomes comprendida entre 1959 e 1964.

En este artículo se analizan tópicos de poética dramática en la obra de Dias Gomes comprendida entre 1959 y 1964. Estrategias de enunciación que versan sobre planificación de comienzos, motivación de la acción, esquemas de personajes, desarrollos de conflictos, formas de concebir diálogos y función de las tradicionales unidades de acción, espacio y tiempo.

Para presentar algunas de estas estrategias nos valdremos de lo que Juri Tynianov denominaba *Principio constructor de la obra*. Para este formalista de la *Opojaz*, la elección de un principio de composición siempre forma parte de un conjunto o *gestalt*, así, los géneros literarios no evolucionan morfológicamente, no habría desarrollo, sino desplazamiento por ruptura como consecuencia de un principio de construcción que privilegia unos aspectos sobre otros y organiza la percepción jerarquizando los objetos y niveles del texto. De ahí que, en la modalidad de composición ‘poema’, el verso y su rítmica desempeñen la función subordinante, mientras que otros materiales como el argumento o el tema permanecerían subordinados y su percepción se obtendría bajo el efecto de la modelización del verso:

Cuando se descompone algún género se desplaza del centro a la periferia y en su lugar en el centro entra un nuevo fenómeno procedente de la literatura de segundo orden, de los traspatios y los bajos de la literatura (es el fenómeno de la canonización de los géneros más jóvenes del que habla Viktor Shkolovski). Así se trivializó la novela

* Este artículo constituye originalmente un capítulo del libro *El teatro de Dias Gomes* (2011, ed. Fundamentos). Se ha escogido pensando en su relativa independencia respecto a la unidad de sentido a la que orgánicamente pertenece y de cuyo trasfondo se nutre, por lo que algunas referencias remiten o dialogan con esas otras partes y con lo dicho en ellas. No obstante, la invitación de los editores de la Revista Repertório ha originado una nueva revisión, con ella una nueva escritura y el que algunos párrafos salieran transformados, ampliados y en cierto sentido se espera que mejorados respecto al capítulo del libro.

¹ Doutor pela Universidad de Alcalá de Henares, Espanha, profesor da UFRJ.



de aventuras y lo mismo sucede ahora con el relato psicológico (Tynianov, en Volék, 1992: 209).

Por ejemplo, para consolidar la indispensable unidad de acción en tres de las obras de Dias Gomes, *A revolução dos beatos*, *O bem-amado*, y en *O berço do herói*, el principio constructor privilegia la composición por cuadros quebrando la unidad de lugar: con ello se hace notar que el criterio relevante es el de motivar situaciones que dinamicen la acción dramática en torno a la progresión de un único asunto. De modo que este criterio desempeña la función subordinante, cuyo fines imponer al conjunto una concepción para la acción más versátil del espacio imaginado, que ocupa una función subordinada y evidentemente no localizada en un único lugar.

A partir de esta idea, que trataría de detectar en el análisis el rasgo saliente, el elemento que subordina y jerarquiza al conjunto en el proceso de semiosis, comentaremos los siguientes tipos de estrategias de enunciación: *De abertura*, *De construcción de personaje*, *Del conflicto*, y las vinculadas a un motivo recurrente que llamamos: *El motivo de la promesa*. Se añadirá, para concluir, una más, *Estrategias del diálogo*, como resultado del estímulo con otras perspectivas teóricas, como la Pragmática y el Análisis crítico del discurso, para intentar poner de manifiesto, a través de nociones como *ethos*, *cuerpo social* y *discursos constituyentes*, la importancia social del origen del habla en el mundo representado. La conciencia que posee el personaje de la posición que ocupa en la estructura social y de los condicionamientos a que dan lugar en la interacción dialogal dichas posiciones tendrá un destacado reflejo en eso que llamamos visión del mundo. Con esto se persigue establecer en el análisis un puente que nos permita entender que la elección de estas estrategias textuales guarda sintonía con la visión del mundo traspuesta en la obra y es una forma de motivar intencionadamente una estructura de sentido, que a su vez no sería más que la instauración en la ficción de la conciencia del sujeto social e histórico que es Dias Gomes, lugar donde habría de buscarse el motivo o sistema de motivos que estructuran su posición en el campo teatral, los motivos del entorno que lo agreden, explican su reacción estética y ayudan a entender las tensiones y conflictos socio-históricos de los que se alimentan sus tramas, temáticas y personajes.

De abertura

Los comienzos de varias obras teatrales de Dias Gomes constituyen interpelaciones directas a la platea y deliberados intentos de romper con la ilusión escénica y distanciarse por otros medios, técnicos y metateatrales, de la mimesis realista. Las obras *O berço do herói* y *O santo inquirido* servirán para mostrar el modo de funcionar de estos procedimientos. En primer lugar arrancan con una deliberada intención de eludir el compromiso directo con un tipo de verosimilitud naturalista. Esas rupturas de la ilusión, o quiebra momentánea del pacto que instaura el realismo psicológico, se efectúan tanto mediante disposiciones escénicas, a través de instrucciones insertas en las didascalias cuanto por la irrupción de un actor o un coro que, más tarde, no aparece en la fábula. Dicho arranque parece adoptar formalmente el principio brechtiano de generar un signo para advertir al espectador sobre los efectos adormecedores que produce la ilusión escénica, como ocurre en *O berço do herói*:

Palco e platéia às escuras. Ouve-se um gongo elétrico.

ATOR (*Pelo microfone*)

Notícia de falecimento: morreram todos os heróis.

Outra vez o gongo

ATOR

Transmitimos a notícia de falecimento de todos os heróis.

CORO

(Surge sob um jato de luz e canta)

Morreram, morreram todos de ridículo e de vergonha ante o advento do herói-definitivo;

(Dias Gomes, 1965:3)

Con una intervención del actor final que recuerda alguno de los recursos empleado en las comedias plautinas² y posteriormente en el teatro de Bertolt Brecht.

² Mercurio: Si queréis que yo, propicio, os proporcione beneficio en vuestras compras y ventas y os ayude en todas las cosas; si queréis que saque adelante los negocios y finanzas de todos vosotros en el extranjero y en vuestra patria... (Plauto, Prólogo Anfitríon: 115)

El lar familiar: Para que nadie se pregunte sorprendido quién soy, os lo voy a decir en pocas palabras. Yo soy el lar familiar de esta casa de la que me habéis visto salir. (Plauto, Prólogo Aulularia: 235)



ATOR

(Surge na boca de cena, com uma lanterna elétrica). Atenção, atenção. Se há algum herói na platéia, queira subir ao palco, por favor. (Lança o jato de luz sobre os espectadores.) Nenhum herói? Nenhum herói? Obrigado. Temos então de nos arrancar com o que nos resta. (Apaga a lanterna e sai).

(Dias Gomes, 1965:5)

A continuación se proyecta sobre una pantalla una película con imágenes sobre diversas situaciones traumáticas típicas de una batalla, al tiempo que Cabo Jorge, el personaje principal, es presentado al espectador.

En *O Santo Inquérito* se emplea un procedimiento análogo. La acción comienza con una situación anacrónica a la fábula: el estruendo en escena de un potente sonido de sirenas de policía y los pasos uniformes de un pelotón de militares, circunstancia imposible en el siglo XVII donde la fábula sitúa la acción, y primera señal de extrañamiento con la que tenía que lidiar el espectador en su búsqueda de sentido. Continuaba, anticipando en esa primera escena de la trama, el momento en que la fábula estaría a punto de llegar a su desenlace, en el interrogatorio a Branca Dias, por parte de los inquisidores Padre Bernardo y el Visitador del Santo Oficio. Esta primera acción de la pieza consta de una intervención del Padre Bernardo, cuya ambigüedad pragmática respecto al destinatario de su elocución nos hace dudar de si se está dirigiendo a la conciencia de sus compañeros de ficción, los otros padres, o directamente a la del público sentado en la platea, interpelado y ubicado en la posición de juez. Dicha circunstancia correspondería con el tipo de enunciación que aprovecha la ambigüedad de estatuto de la ficción para ironizar, por un lado, sobre su presunta condición autotélica, por otro para explorar sus posibilidades referenciales, y finalmente, como consecuencia de esto último, para poner de manifiesto lo liminar de su mundo y la porosidad de sus fronteras (los sucesos históricos acontecen en el siglo XVI, la acción de la fábula que tiene como referencia los sucesos históricos se sitúa en el siglo XVIII, y las evidentes coordenadas en las que estos acontecimientos habrían de leerse correspondía a los conturbados tiempos del ambiente y la política brasileña de 1964). Así, la primera intervención de PADRE BERNARDO:

PADRE BERNARDO

Aqui estamos, senhores, para dar início ao processo. Os que invocam os direitos dos homens acabam por negar os direitos da fé e os direitos de Deus, esquecendo-se de que aqueles que traZém a verdade têm o dever sagrado de estendê-la a todos, eliminando os que querem subvertê-la, pois quem tem o direito de mandar tem também o direito de punir. É muito fácil apresentar esta moça como um anjo de candura e a nós como bestas sanguinárias. Nós que tudo fizémos para salvá-la, para arrancar o Demônio de seu corpo. E se não conseguimos, se ela não quis separar-se dele, de Satanás, temos ou não o direito de castigá-la? Devemos deixar que continue a propagar heresias, perturbando a ordem pública e semeando os germes da anarquia, minando os alicerces da civilização que construímos, a civilização cristã? Não vamos esquecer que, se as heresias triunfassem, seríamos todos varridos! Todos! Eles não teriam conosco a piedade que reclamam de nós. E é a piedade que nos move a abrir este inquérito contra ela e a indiciá-la. Apresentaremos inúmeras provas que temos contra a acusada. Mas uma é evidente, está à vista de todos: ela está nua! (Dias Gomes, 1989:289-90)

No resulta problemático admitir que esa primera intervención construye simultáneamente un proceso referencial intra y extraficcional, generado como consecuencia de la interferencia de dos situaciones de enunciación y de cada uno de los destinatarios, reales o imaginarios, ligados a esas dos situaciones. Por un lado, una situación imaginaria interna a la lógica ficcional, dada en la interpelación entre personajes; por otro, una situación real externa a la fábula, dada en la interpelación del actor al público, aludiendo a la situación política. El público, introducido subrepticamente en la acción de la pieza, se ve desplazado de su cómodo rol de espectador que contempla plácidamente, a desempeñar la inesperada función de juzgar, por un lado, en el imaginario fictivo (Yo Ficcional), las razones de los inquisidores para llevar a cabo sus pesadas obligaciones, y por otro, dado que las



correspondencias son tan elocuentes, los Inqueritos Políticos Militares, tan frecuentes en la época desde su Yo Real. Debían de resultar harto evidente en el contexto de recepción de ese momento los sentidos rectos y figurados de esta elocución o, al menos, así lo entendía el autor:

A semelhança entre os processos da Santa Inquisição e os IPMs (a caça às bruxas, a pressuposição da culpa sem direito de defesa, a manipulação de dados e a deturpação do sentido das palavras e dos gestos) fornecia-me a metáfora de que eu necessitava. Uma pesquisa mais aprofundada levaria-me à conclusão de que, embora seu sacrifício num Auto de Fé possa ser historicamente contestado, a judia convertida, cristã nova, Branca Dias realmente existira e fora perseguida pela Inquisição; a mim, como dramaturgo, era isso que importava. Não iria escrever uma peça histórica, mas uma obra de ficção baseada numa lenda, tomando, mesmo, liberdades poéticas, que alguns idiotas poderiam mais tarde acusar de “inverdades históricas”. O que importava, sobretudo, era que Branca Dias era uma personagem emblemática, simbolizava a criatura em defesa de sua integridade e seu direito de ser. E, como já passava no século XVIII, a Censura não teria como proibir. De tal artifício já lançara mão Arthur Miller, quando escreveu *The Crucible*, visando condenar o macartismo. (Dias Gomes, 1998:212-3)

Escena de “extrañamiento”, en el sentido atribuido por Shklovski, de *desautomatización de los patrones perceptivos adquiridos en la vida cotidiana*. Escena intemporal, presumiblemente ante el Tribunal del Santo Oficio, que produce un choque entre lo que se afirma y lo que el espectador ve. El Padre acusa a Branca de estar desnuda, circunstancia que el espectador comprueba falsa. Branca se defiende y el espectador obtiene la primera premisa formal enunciada en el discurso dramático: la desnudez sólo existe en la mente del Padre, así como la acusación de culpabilidad. Más adelante de este prólogo encubierto, en la intervención en que

Branca se defiende, termina con una alusión clara al papel que nosotros, espectadores, se nos conmina a adoptar.

BRANCA

Tudo isso que estou lhes diZendo, é na esperança de que vocês entendam... Porque eles, eles não entendem... Vão diZer que sou uma herege e que estou possuída pelo Demônio. E isso não é verdade! Não acreditem! Se o demônio estivesse em meu corpo, não teria deixado que eu me atirasse ao rio para salvar Padre Bernardo, quando a canoa virou com ele!... (Dias Gomes, 1989:293)

El fin de la intervención de Branca propicia en el relato dramático al tiempo que el fin del prólogo, la transición de éste, por medio de un salto temporal, que introduce la acción de la trama en el comienzo de la fábula y al espectador lo sitúa en la posición de testigo distanciado de los hechos que, ahora ya van a entrar completamente en el juego de una mimesis realista.

De construcción del personaje

El personaje monomaniaco

La ventaja que produce este tipo de selección sobre el conjunto favorece los aspectos más específicos y constitutivos del arte teatral, como la unidad de carácter. Cuando un personaje limita su perspectiva en torno a un solo motivo: como Odorico, obsesionado con inaugurar su cementerio; Zé, con introducir su cruz en la iglesia; Padre Bernardo, con purificar a Branca; la unidad de acción y la de carácter parecen haber resuelto su confluencia y disuelto su conflicto, planteado por el clásico interrogante de si estamos ante una obra predominantemente de carácter o predominantemente de acción. Ya lo advirtió Aristóteles cuando al considerar la unidad de acción afirmaba:

La obra no tiene unidad, como algunos creen, por el hecho de centrarse en torno a un solo personaje, puesto que a un solo personaje le ocurren muchas e infinitas cosas, algunas



de las cuales no comportan unidad alguna; de igual modo, hay muchas acciones de un solo personaje de las cuales no resulta un tema unitario. (...) Así, pues, al igual que en otros tipos de imitación ésta resulta de imitar un solo objeto, así, también la obra, que es la imitación de una acción, debe serlo de una que tenga unidad y constituya un todo unitario. (Aristóteles, 1987:34)

Creemos que un motivo psicológico específico en un personaje genera un campo simétrico y un patrón de acciones paralelo a este motivo con sus diferentes fases y que en eso consiste la trama y la cualidad más apreciada en esta, la unidad de acción. Creemos también que, puesto que la imitación de acciones en que constituye la trama se adapta a las necesidades internas e impulsos de ese personaje protagónico, trama y motivación psicológica conforman un binomio y un dispositivo causal, cuya trayectoria es de doble sentido; esto es, no va sólo del motivo interno (psicológico) del personaje al acto externo (evento mundano-ficcional) y objetivado por la acción, sino que la cualidad de la acción revierte a través su efecto hacia el personaje para modificar su estado y disponerlo hacia una nueva decisión. Es decir, Zé do Burro, Odorico y Padre Bernardo sufren, mediante una autoevaluación, los efectos de las acciones que ellos provocan, circunstancia que hace progresar la conciencia fictiva de los personajes y provoca sus cambios de estados emocionales. Sus acciones, guiadas por una inflexible motivación monomaniática, generan acontecimientos y transformaciones en su mundo, pero también una constante alteración personal. Este hecho, a partir de esta estrategia, nos conecta con la ley básica del movimiento dramático. Y, de algún modo ya está apuntado en una valiosa y breve apreciación en la poética de Aristóteles, apartado donde considera las relaciones entre acción y carácter:

Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, más son felices o al contrario según sus acciones. Por tanto, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres como algo accesorio a causa de sus actos. (Aristóteles, 1987:30).

El pensamiento de Aristóteles parece claro a este

respecto. Ya es conocida su preferencia por la acción. El mencionado párrafo puede ser uno de los pasajes en los que se muestre ésta con mayor transparencia. El carácter no es causalmente anterior a la acción, sino en gran medida su consecuencia, y por ser aquél consecuencia de ésta acontece la anagnórisis, o sea, el paso de la ignorancia al conocimiento. No preexiste a la acción, si así fuera estaríamos en condiciones de autodefinirnos del siguiente modo: “hacemos lo que hacemos porque así somos”. Pero si el carácter, como parece exponerse en los procesos de las tramas importantes, se revela como el resultado de nuestras acciones, entonces habríamos de invertir la formulación y decir: “somos así por hacer lo que hacemos”. El carácter, por tanto, parece ser el primer enigma configurado en una gran cantidad de obras importantes, cuyo paradigma sería *Edipo Rey* de Sófocles. El enigma lo sería en primer lugar para el propio personaje, ya que sólo al exteriorizarse en acto y al evaluar sus efectos, el personaje se da cuenta de lo que ha sido capaz de hacer, alcanza el grado de conocimiento necesario para poder decirse “¡Yo soy Dios, Zabelinha! Yo soy Dios!”, frase con que Bastião cierra *A revolução dos beatos*. Cuando Bastião asesina al objeto de culto, cuando destruye el fetiche, atisba su solución, que es la solución que se proyecta en el horizonte de obra para que todo un grupo humano cancele la dependencia contraída por tomar como condiciones reales del mundo lo que sólo eran relaciones imaginarias. En cierto sentido, si por anagnórisis Aristóteles definía en el personaje el paso de la ignorancia al conocimiento, la principal función de este mecanismo sería autorreferencial, ya que en este caso el verdadero y auténtico objeto de conocimiento resulta ser el propio personaje, que presume saber lo que se comprueba que ignora y resulta ser lo más importante.

Las obras teatrales y dramáticas que giran en torno al autodesvelamiento del carácter en el personaje parecen inclinarse hacia la forma trágica, Branca Dias y Zé do Burro descubren una fuerza a través de su resistencia. Creemos incluso que éste sería uno de los aspectos decisivos para determinar una diferencia estructural entre tragedia y comedia. En todo el campo vasto del género comedia nunca el personaje después de la peripecia alcanza la fina conciencia de su calidad de carácter, nunca



el impacto de una acción conduce a un proceso de reflexión que altere la fundamental relación del personaje consigo mismo. Si existe un impacto patético, como cuando Orgon descubre a Tartufo con su mujer, se produce un desvelamiento de un aspecto externo del mundo que obnubilaba el juicio del personaje, y siempre será instantáneo y breve. En tal caso se producirá un paso de la ignorancia al conocimiento que hará que el personaje transite de un estado a otro sin interiorizar el trauma. La voluntad consciente no llega a convertirse en una crisis de la voluntad. En la comedia ese paso nunca se da en relación a uno mismo, sino en relación al mundo, a la sociedad y a los otros, lo que permitirá al personaje mejorar su situación práctica pero ignorar todo respecto a las verdaderas causas que la produjo, cuestión que es más propicia a la tragedia que a la forma de exploración de la comedia. En ésta, el procedimiento empleado para corregir el vicio es externo, social, interactivo; el mecanismo resulta las más de las veces ejemplarizante. Y al espectador se le muestra una solución que nunca adquiere para el personaje la dimensión de un acto introspectivo. Por eso, el personaje cómico será risible, objeto de nuestra magnánima condescendencia intelectual que abrirá en nosotros una empatía bipolar, un yo-tú contrastado. Tal relación especular cumple su función y no tarda en convertirse en objeto de enseñanza: aprende de tus actos, toma conciencia de lo que haces, que no te pase como al personaje cómico.

En la tragedia el procedimiento empleado para corregir el error es expiatorio y para tal caso es imprescindible un proceso de toma de conciencia que muestre ese proceso interno al público. Mostrar el proceso de conciencia en la obra trágica comporta un manejo de la temporalidad tan distinto al de la comedia que sorprende que esto no sea un lugar común entre ambos géneros para distinguirlos entre sí. El tiempo psicológico que experimenta el personaje trágico en el momento de la anagnórisis ha de ser transplantado al tiempo social, al tiempo mundano y al tiempo histórico representado en la fábula de tal manera que los anule y refleje sólo los efectos de la subjetividad del personaje a través del gesto y la palabra. En la tragedia el personaje es obligado a explorar el agujero que acaba de abrirsele, produciéndose una intensificación. En

la comedia, exactamente en el mismo punto, el gesto y la palabra actuarían siempre como una fuga hacia otra fase. La acción en la comedia siempre progresa hacia un afuera horizontal, en la tragedia la introspección y el ahondamiento en el abismo del Yo resulta inevitable. La tradición trataba este punto con el adecuado soliloquio en el que actor, personaje y espectador convergen en este momento. A través del cuerpo, palabra y gesto del actor se hacía inteligible para el espectador la crisis del personaje pudiendo así liberar toda su afectividad.

Dias Gomes explora ambas circunstancias. Cuando en *O berço do herói* los responsables de la muerte de Cabo Jorge presencian el cadáver, la gravedad de la muerte está contrarrestada por la superficialidad con que cada uno de los asistentes reacciona ante la situación. El *pathos* trágico produce una intensa identificación, una condolencia afectiva en la vivencia imaginaria del drama; la hipocresía con la que reaccionan Major y Vigário, un distanciamiento. Las respuestas cínicas son una fuga, en el horizonte de esos personajes, para la evitación del dolor y la responsabilidad por el crimen; pero restallan en el horizonte de la obra como un gesto grotesco, como una caricatura de unos seres humanos deformados por sus actos.

Del conflicto

En este apartado identificamos estrategias que modelizan esquemas de personajes, motivos y conflictos. Usaremos la palabra “motivo” con el sentido dado por los formalistas rusos, para relacionar la acción y la caracterización del personaje y justificar su función dramática al desarrollo del argumento. Si decíamos más arriba que en el personaje protagónico, principalmente en la tragedia, su transformación se producía al tomar conciencia de los actos en que se envuelve su peripecia, y la evaluación de la acción tenía como consecuencia el autodesvelamiento del carácter, en primer lugar para el propio personaje; en el personaje secundario y en los tipos que pueblan la comedia, que no está necesariamente destinado a transformarse o a mostrar ese proceso interno al público, el proceso de caracterización puede ser inverso: en lugar de la acción al carácter, de este a



aquella: de una forma de ser estereotipada a una tipología de acción verosímil con esta forma. Tal y como lo expresa Tomashevski, con respecto al *carácter* y a lo que denomina *características* de un personaje:

Entiendo por éstas, el sistema de motivos al que está indisolublemente asociado. Las construcciones más complejas exigen que los actos del protagonista deriven de una determinada unidad psicológica, es decir, que sean psicológicamente probables para ese personaje (motivación psicológica de los actos). En tal caso, se atribuye al protagonista determinados rasgos de carácter (Tomashevski, en Todorov, 1965: 222).

En *O Pagador de promessas* encontramos un esquema de personajes donde destaca la **oposición uno contra muchos**. La estrategia de la obra ensalza y profundiza las cualidades humanas de la unidad, representadas en *Zé do Burro* por valores elementales, que ejemplifica también la integridad de conciencia ante un grupo de personajes caracterizados por rasgos unilaterales. Estos, tipificados con un número limitado de rasgos y con funciones restringidas en la trama, serán los que en el mundo de ficción de *O pagador...* tengan poder y desarrollen estrategias de manipulación y control. Mientras que el héroe abatido por el grupo, el individuo atrapado en sus dilemas y tensiones, es devorado por ese *actante* que unifica a todos esos secundarios en torno a una función que, sin pensamos en Propp y en su análisis del cuento maravilloso, llamaríamos El Agresor. Lo que descubrimos en el *Agresor múltiple*, fragmentado y nada cohesionado, son distintas razones, no complejas sino unilaterales, para justificar su acción: tipos, donde cada uno de los cuales se muestra incapaz de comprender el efecto global, destructor, de la dinámica del grupo.

Las relaciones sociales están mediadas por un factor cultural del desarrollo económico de la ciudad y condicionadas, en consecuencia, por el concepto utilitarista que implica el uso de la persona como bien material. Los personajes tipificados están subordinados al **motivo** de “la acción por el interés”, que será un tipo de acción del tipo instrumental, sometido a la relación medios-fines, que describe Weber en sus trabajos y que referimos en el apartado de “Las estrategias del

acto de prometer”. *Zé do Burro* está subordinado al motivo de “la acción por el valor en sí” y al no haber estado expuesto a esas mediaciones, no comprende el sentido de esos actos; es, por lo tanto, una víctima del progreso (como en *O berço...*) a punto de ser eliminado, a causa de su incapacidad para adaptarse. La estrategia general de Dias Gomes está claramente contraponiendo dos modelos de vida, el arcaico-primitivo basado en una forma de relaciones humanas pre-capitalista, con el contemporáneo, basado en una forma de relaciones humanas post-capitalistas o, por lo menos, enteramente capitalistas ya en esos años de 1960. El resultado no es una llamada para regresar al modelo primitivo, cuanto una advertencia sobre la dureza, intransigencia, ceguera e imperfección del modelo actual, cuya máquina de engranajes humanos aislados es capaz de destruir con su flujo a una persona íntegra y buena en el sentido amplio de esta palabra.

En *A Invasão* hay un intento de paridad y equilibrio en el peso de los personajes, de sus funciones dramáticas, de forma que se configure un panel en el cual no sobresalga uno sólo. Se impone un esquema de personajes de **todos contra todos**. El diseño de este esquema apunta ya claramente al fondo de indignación y denuncia que subyace a la intención del autor. Esto es, se representa una clase social baja, de extrema precariedad económica, para señalar cómo dentro de ella ha crecido una subclase encargada de oprimir al resto (Mané Gorila) a las órdenes de un individuo que ha logrado salir ya de esta clase y ascender a otra (Deodato Peralva). Este esquema de opresión es denunciado, lógicamente, y esta denuncia, así como el esquema, configura el horizonte de la obra. Los personajes están ligados a un único **motivo**: *La acción para sobrevivir*. “Sobrevivir” adquiere distintos significados: para unos se relaciona con superar la escasez material; para otros, mantener su estatus para no caer al estado anterior, para ello, extorsionan y oprimen. El impulso hacia arriba de los de abajo es contrarrestado por una fuerza contraria de los de arriba que representan una misma clase social enfrentada. Siendo arriba y abajo metáforas espaciales y simbólicas con carga axiológica, en el sentido cognitivo con que las emplea G. Lakoff (2001), de orientar la acción en

función de los valores que portan tales nociones. La estrategia de Dias Gomes pone en evidencia la necesidad global de superar una situación como esta, además de sugerir, a través de Mané Gorila y Deodato Peralva, una sensación moral de repudio y de asco. Hablamos de ello en el análisis cuando nos referíamos a lo que aquí podemos considerar una estrategia de contra identificación.

A Revolução dos Beatos desarrolla un esquema de personajes en el que **dos grupos se oponen**. El primer concepto estratégico apunta al campo semántico de una figura del discurso: la ironía. Toda la contemporaneidad está condicionada y de algún modo generada a partir de la implementación del sentido revolucionario que imprimía un cambio radical en el Yo, dispuesto a asumir sus potencialidades transformadoras, como quedó claro en aquellos dos destacados momentos de insurgencia institucional en 1789 y en 1917. Cuando los beatos se revelan contra la autoridad es para ser más beatos. Su acto subversivo invierte el sentido con que la revolución se implementa en el mundo contemporáneo, de ahí el sarcasmo con que Dias Gomes usa este término en el título. Estrategia para denunciar en el horizonte de la obra el atraso, la ignorancia, la beatería religiosa, sus consecuencias y la urgente necesidad de romper ese círculo. Dias Gomes juega con este concepto para colocarlo al lado de un grupo humano que aún no ha descubierto, en el sentido material, las potencialidades del Yo. El grupo de los beatos pertenece a una clase social rural y campesina. Floro Bartolomeu y Padre Cícero son, respectivamente, las figuras que representan a la clase dirigente de la política y la religión. La exigencia de una adoración extravagante (un animal) provoca el conflicto entre ambos grupos. Conflicto que pone en evidencia otra ironía: el manipulador de seres humanos (Floro Bartolomeu) puede ser manipulado por un buey.

O Bem-amado desarrolla un esquema de personajes singular que proponemos: **uno contra sí mismo**. Efectivamente, el **motivo** al que aparece ligado Odorico Paraguaçu, el personaje más vitriólico de toda la obra de Dias Gomes, es a la creación e inauguración de un cementerio; como es un personaje monomaniaco, la no realización de ese objetivo le conduce hacia delirantes y disparatadas decisiones, en la que se evidencia un mundo

invertido y confirma la frase de que “los agentes sociales obedecen a la regla cuando el interés en obedecerla la coloca por encima del interés en desobedecerla” (Weber, en Bourdieu, 2000:83).

O Berço do Herói desarrolla un esquema de personajes **todos contra uno**, (que también puede ser la máquina contra uno). El **motivo** al que aparece ligado Cabo Jorge es aparentemente insulso, ya que lo que quiere y desea el personaje (su razón poderosa para la acción, su voluntad consciente) es algo muy general que no implica necesariamente una acción concreta en el mundo. Sólo quiere vivir y regresar a su ciudad natal y, como es lógico, integrarse en la comunidad. El **motivo** al que se ligan el resto de personajes, uno a uno, desde Major Chico Manga, Vigário, Prefeito, General, Matilde, es al de eliminar la amenaza a la prosperidad de sus negocios que representa la llegada de Cabo Jorge. La comunidad debe su prosperidad a un soldado convertido en héroe. Mercantilizado en diversos souvenirs, su muerte, es decir, su sacrificio por la patria, es lo que produce beneficio. Si resulta, como demuestra el insensato con su presencia, que aún vive, habrá que destruir la vida, que es perversamente en ese mundo al revés lo que se opone al negocio. Lo relevante para el significado es que ninguno de los personajes sugiere la posibilidad de anteponer la vida al lucro.

En *O Santo Inquérito* se desarrolla un esquema de personajes singular que nos obliga a adoptar otra fórmula, acaso algo arriesgada, dado que el enunciado parece implicar ya un juicio, aún así proponemos: **la máquina contra los estigmatizados**. Justificamos brevemente esta imagen en las conclusiones. El **motivo** al que se ligan los personajes es el mismo: la defensa de sus principios. Lo único que cambia es lo que se proyecta en el horizonte de la obra: la naturaleza moral de esos principios. Unos, Branca y Augusto, defenderán los principios de dignidad, verdad y amor en los que se reflejan como seres humanos íntegros y como pareja, a los cuales no pueden renunciar sino es perdiendo aquello que los constituye como tales. Otros, Padre Bernardo y Visitador, defienden principios abstractos, según los cuales son de importancia extrema para la supervivencia de la civilización cristiana. Perciben su responsabilidad, en su horizonte de personajes, como una aportación inestimable en



un nivel de la historia de la humanidad, pero su reflejo en el horizonte de la obra les muestra sólo como criminales oficiales, víctimas de su propio dogmatismo doctrinario y fanático.

Estrategias vinculadas al motivo de la promesa

El acto de la promesa nos permite observar dos modos generales de acción que interactúan en las obras de Dias Gomes. Dependiendo de cual de esos modos generales sea el adoptado por el personaje se le podrá ubicar en un horizonte axiológico y en todo un sistema lógico de razones. Estos dos modos de acción son descritos, uno por Hegel, para referir un modo heroico de acción, correspondiente con épocas pasadas; y otro por Weber para comprender el sentido de las acciones sujeto a un cálculo de medios-fines.

Estrategia frecuente en la imaginaria del autor para motivar la acción es esta de realizar el acto de prometer y de enredarse en los pormenores de su cumplimiento a quien cae víctima de sus redes. En un caso, a Santa Bárbara, una virgen católica, realizada en un terreno poco propicio, el *candomblé*; en otro, a un santo buey, en un corral; en otro, al pueblo sucupirano que aspira a tener su cementerio. Se hablará de las promesas contraídas con Dios por el Padre Bernardo y su siniestra solución de pago. Alguien realiza una promesa y ha de cumplirla, parece ser, en Gomes, un axioma de su impulso dramaturgico, un principio estructurante de su mundo fictivo, una motivación básica y formal de su modo de componer y puede que un resquicio para comprender su proyectada visión del mundo.

La promesa implica una mediación simbólica que tiene al propio sujeto como origen y beneficiario del acto. Mediante esta estructura de la promesa se desliza una estrategia, a través de la cual el autor encuentra un camino para proponer valores humanos y sociales fundamentales, fácilmente identificables en el discurso dramático, como la integridad y la dignidad de la persona, asociados a un determinado personaje y sus características, que, en la peripecia serán destruidos. La acción destructora también querrá ser identificada, provendrá de algún agente, de alguna institución, la voluntad que la impulsa y las razones que la sostienen, y en ello se

podrá reconocer insensibilidad, ceguera o cualquier otro vicio: se habrá establecido en la semántica del texto su trasfondo moral o las coordenadas axiológicas sobre las que pivotarán los personajes y en donde quedará emplazada la perspectiva del texto para la recepción y la ubicación adecuada de su sentido por parte del espectador.

El sujeto de la promesa contrae a la vez un compromiso consigo mismo y no sólo con la parte externa de la promesa, vertida hacia el aspecto social y mundano. Comporta un compromiso temporal y un cierto desafío ante los imponderables futuros. ¿Cómo prever si voy a ser capaz de cumplir la promesa? Cautela previa de la razón instrumental que el personaje de Dias, prendado a su promesa, nunca advierte. En su inadvertencia, le cabe actuar ante esa circunstancia como si en su fuero interno se hallara incapaz de imaginar los límites de sus fuerzas y menos aún los obstáculos a los que éstas van a enfrentarse. Pero en ningún caso se trataría de imprevisión, sino de confianza. Consideremos esta opinión de Weber respecto del significado de la acción social y de cómo el sujeto, sumergido en la continuidad de la propia vida, alcanza un grado variable sobre el significado y alcance de su acto:

Las acciones *reales* discurren en la gran mayoría de los casos sin que se tenga conciencia de su «significado *pensado*» o en una vaga semiconsciencia del mismo. El agente «siente» ese significado de una manera más imprecisa que si lo supiera o «tuviera claro»; en la mayoría de los casos actúa por impulsos o por costumbre. El significado de la acción sólo en algunas ocasiones se hace consciente como un significado racional o como un significado irracional, y, cuando se trata de acciones iguales realizadas por una masa de personas, sólo se hace consciente en algunos individuos. En realidad, una acción con un significado claro y plenamente consciente es siempre un caso límite (Weber, 2006:96)

Llama la atención descubrir el matiz de la expresión “significado pensado” como algo en sí elaborado y asumido por la mente en todos sus ángulos y de los que se excluye específicamente a gran parte de las acciones “reales” en las que el individuo se involucra. Dando a entender que en éstas, las que creemos que también tiende a representar el autor dramático a través de su acto de mimesis, existe un estado divergente entre

intencionalidad difusa y significado esclarecido. Y que tal brecha se llena siempre mediante un proceso, del que se dará cuenta en la obra, y al que Aristóteles se refería como el paso de la ignorancia al conocimiento. Este proceso, con independencia del nombre que lo invoque, implica la adquisición repentina de un sentido trascendente para el personaje y no sólo un significado operativo en lo práctico; algo análogo al valor de una epifanía para la experiencia religiosa.

El entusiasmo con que el personaje se involucra en el rito de la promesa anula toda previsión racional y convierte a todo cálculo de futuro en una cualidad extraña. Las elevadas exigencias a que el cumplimiento de la promesa obliga involucran el pago en una actividad que en ocasiones bordea lo irracional para un pensamiento pragmático o utilitarista, pero en donde se ponen a prueba la profundidad con que el personaje sondea sus posibilidades, los límites a los que pueden llegar a adentrarse. Si estos personajes se convierten en interesantes, juzgados desde una óptica estética y dramática, se debe a la intensidad febril con que el compromiso se lleva a cabo. Lo que cuenta, en este caso, sería el compromiso y la intensidad. Dos cualidades de las que no se anda sobrado fuera del campo literario.

Si los motivos que impulsan a los personajes se disponen conforme a mecanismos y convenciones de comedia, la intensidad psicológica que se desprende en algunos de ellos les emparenta en grado de consanguinidad con personajes trágicos (especialmente a Zé do Burro y a Branca Dias, pero también a Bastião y a Augusto Coutinho). La razón de tal familiaridad creemos advertirla en que éste siempre desprecia el mundo exterior. Por convicción, por obligación, por deber, su decisión no pasa por ajustarse a un cálculo que prevea la supervivencia, función biológica superior del ser humano, sino por ajustarse a un convencimiento moral. Aunque la norma, la ley, y los representantes del orden social pongan a funcionar su rodillo contra el individuo, en calidad de excéntrico, de loco o de hereje, el convencimiento íntimo al que el personaje ha llegado no le permite evitar su trágica posición. Y esa circunstancia, considerada aisladamente, permite al espectador relacionarse afectivamente, simpatizando con personajes dispuestos a

despilfarrar su fuerza y a desgastarse hasta el límite de sus resistencias. En esto vemos una idealización de ciertos atributos. Si Zé do Burro renunciara a cumplir su promesa, y Branca Dias confesara lo que nunca hizo ni pensó en los términos en los que se le solicita para salvar su vida de las llamas; si Bastião admitiera públicamente que el buey no es santo para obtener un beneficio material, los tres no se reconocerían en su identidad, dejarían de ser, ante sí mismos, Zé do Burro, Branca Dias y Bastião.

No sirve con asignar a ese acto de fidelidad un nombre que dé cuenta de su valor; ni tampoco lo contrario, que señale su bajeza, traicionar sus principios, por ejemplo; porque se trata de algo más. Los dilemas de los personajes de Dias Gomes no se bifurcan en alternativas entre las que se pueda escoger de entre dos males el menos malo sino de algo mucho más radical. Se trata, como en el dilema de Hamlet, de ser o no ser. De ser Hamlet o de no ser Hamlet. Si soy Hamlet, el personaje ha de reconocer todos los atributos, todos sus deberes en dos sentidos, como príncipe heredero y como hijo de un padre asesinado. Tal circunstancia hace que el sujeto, individuo, personaje, que se llama Hamlet, no pueda eludir su obligación a responder y conducirse desde esa posición ontológica, si se permite la expresión, *lugar del ser*. Afrontar las circunstancias desde todos sus condicionantes: de persona, de situación, sociales e históricos, culturales... todo el sistema axiológico y mundo cultural asumido por el personaje está en juego; ello tiene el efecto de reafirmar la identidad ante su conciencia, aunque con consecuencias altamente costosas. Es, por lo tanto, este conflicto el que aflora ante tales planteamientos, y el que subyace al dilema hamletiano, ante la circunstancia de búsqueda edípica, y ante la situación dilemática de Antígona: la identidad con el reconocimiento de la propia integridad de la persona, unidad indisoluble para la tragedia, o la vida al precio de una mistificación y una renuncia esenciales. Zé do Burro, Branca Dias, Bastião y Augusto Coutinho caerían del lado de lo primero. La alternativa ofrecida en la obra no les permite elección. Prometer resulta sinónimo de comprometerse, y no importa con qué, porque la intensidad del compromiso adoptado por el "en sí" del personaje, cuando se ponga a prueba, devendrá como el valor idealizado por la estrategia, y lo que



se comunica al público de forma subrepticia no es el contenido de lo que cada uno defiende sino el compromiso adoptado con el acto y la aceptación en conciencia de todas sus consecuencias. El valor de la promesa, de este modo entendido, no reside en su contenido ético sino en el acto, en la fe de carbonero con que ese rasgo humano se ensalza.

El hecho de que su justificación interna para la acción se halle contenida en un lugar tan profundo del personaje indica que éste constituye el irrenunciable núcleo duro de su identidad. Por eso, lo que veremos siempre, en la evolución de este personaje característico de Dias Gomes, es la erosión de ese núcleo duro, y en la erosión, su efecto mental: la desintegración psicológica y moral del personaje que comprueba que todo aquello en lo que ha creído comienza a resquebrajarse hasta el punto de no ofrecerle posibilidad de salvación y ningún asidero al mundo. En esa órbita afectiva, el personaje se adentra en un juego en el que se da por superado ampliamente el modelo de acción weberiano, de acción instrumental en relación a medios-fines:

Los sentimientos espontáneos y las reacciones irracionales derivadas de ellos –irracionales desde el punto de vista de una acción racional que considera la acción como un medio para conseguir un resultado– los podemos recrear emocionalmente con una evidencia tanto mayor cuanto mejor conozcamos nosotros mismo esos sentimientos (el miedo, la cólera, la ambición, la envidia, la admiración, el orgullo, la sed de venganza, la veneración, la entrega, los impulsos de toda índole). Pero, en cualquier caso, aunque esos sentimientos superen nuestras propias posibilidades, podemos comprender su significado empáticamente y dar cuenta intelectualmente de los efectos de esos sentimientos sobre la dirección y los medios de la acción. El análisis científico que opera con la construcción de tipos investiga y explica todos estos elementos irracionales del comportamiento generados por los sentimientos y que afectan a la acción, como una «desviación» respecto del desarrollo de la acción construido según la racionalidad

que considera la acción como un medio para conseguir un fin. (Weber, 2006:72-73)

para conectarse con un modelo arcaico, de carácter heroico y de tono idealista:

El estado intermedio entre la barbarie y una civilización avanzada es la edad heroica, aquella en la cual colocan su acción los poetas épicos y de la cual los poetas trágicos han tomado sus temas y personajes. Lo que caracteriza al héroe de esta época es, sobre todo, la independencia que se manifiesta en su carácter y en sus actos. (...) No solamente asume la responsabilidad de sus actos y sus correspondientes consecuencias sino que es responsable de acciones que no ha cometido, de faltas o crímenes de su raza: es la personificación de toda una raza. (...) Bajo este aspecto, nuestra *sociedad actual*, con su organización civil y política, sus costumbres, su administración, su política, etc., es prosaica. La esfera de actividad del individuo está demasiado limitada; por todas partes encuentra trabas y límites a su voluntad. Los monarcas mismos están sometidos a condiciones; su poder está limitado por las instituciones, las leyes, las costumbres. La guerra, la paz, los tratados, se determinan por relaciones políticas independientes de su voluntad (Hegel, 1985: 105-6)

El acto de prometer ofrece al personaje de Dias Gomes un tinte trágico y un tono de tristeza crepuscular debido a que le abre la posibilidad de poner a prueba los límites de su voluntad, tan cercados por todos lados en la sociedad contemporánea; pero sobre todo de resaltar la independencia de su carácter y de sus actos ante fuerzas que, al oponérseles, tratarán de aniquilarle y casi siempre lo conseguirán. Anatol Rosenfeld, al publicar la obra completa de Dias Gomes, editó el primero de sus volúmenes en el que se contenía dos obras, *O Pagador de Promessas* y *O Santo Inquérito*. Ambas obras están separadas por seis años de su composición, justo entre las que se encuentran medias las cuatro que aquí, además de estas dos, se estudian. Sin embargo, aparecen abriendo su



colección y señaladas como probablemente las dos más importantes de su producción. Cuando atendemos al subtítulo, el criterio de selección cobra sentido: *Los héroes vencidos*. Parece este título un canto de sirenas a un modo de ser extinto, a la representación de unos humanos en declinio, reajustados en sus funciones a una sociedad que es la sociedad del capitalismo avanzado y de las democracias populares, cuyo funcionamiento es del todo incompatible con el de la integridad de valores monolíticos y que exige de ellos para sobrevivir una negociación y un reajuste incesante.

La idea con que Hegel expresa las condiciones del carácter ideal del personaje parecen haberse tomado por Dias Gomes como un modelo más eficaz y representativo de la acción que el modelo descrito por Weber. Hegel, al considerar el carácter ideal menciona tres elementos principales: riqueza, vitalidad y fijeza. El primero se correspondería con no limitarse a pintar una sola cualidad en el alma del personaje, resaltando de este modo la variedad. El segundo rasgo aludiría al hecho de que estas cualidades deben armonizarse para que el conjunto desprenda una auténtica sensación de vida. Mientras que el tercero se relaciona con lo que denominamos *unidad de carácter*, y que el filósofo alemán expresa de este modo:

En fin, lo que constituye esencialmente lo ideal en el carácter es la consistencia y la fijeza. Un carácter inconsciente, indeciso, irresoluto, es la ausencia misma de carácter. Sin duda, la contradicción reside en la naturaleza humana; pero la unidad debe mantenerse a pesar de estas fluctuaciones. Algo idéntico debe encontrarse como rasgo fundamental. Saber determinarse por sí mismo a seguir un deseo, tomar una resolución y mantenerse en ella, he aquí lo que constituye el fondo mismo de la personalidad; dejarse determinar por el prójimo, vacilar, dudar, es abdicar de la propia voluntad, cesar de ser uno mismo, carecer de carácter: es, en todo caso, lo opuesto al carácter ideal. (Hegel, 1985:110)

La promesa comporta en su estructura un proceso en el que se encuentran tres fases: El acto de pedir, el acto de evaluar el resultado, y el acto de pago como compensación en caso de que se halla verificado la fase dos. El personaje atrapado en su promesa es el personaje comprometido probablemente en un

logro inútil, evaluado desde parámetros externos a él, que busca esencialmente una compensación psicológica ante una deuda contraída. Ya lo dijo Ortega y Gasset, todo esfuerzo inútil conduce a la melancolía. Por eso el imprescindible pago a la entidad solicitada se vuelve necesario, porque a través de ese esfuerzo bien terminado se obtiene la nivelación y la recompensa. Las características del personaje se obtienen analizando los motivos y pormenores de esta deuda contraída. Si es de tipo material, el personaje adquirirá una personalidad diferente de si la deuda es de carácter religioso y espiritual. Básicamente, lo que se activan son dos modelos de acción en los cuales se compromete la creencia del personaje: uno mundano, material y real; y otro espiritual, animista e fantasioso.

Estrategias del diálogo

Uno de los rasgos característicos de las seis obras aquí estudiadas es la aparición en todas ellas del elemento religioso. Elemento representado a través del contraste entre quienes representan e interpretan el sentido y la función de lo religioso y quienes se conducen conforme a ese sentido representado: padres y hombres santos, por un lado; y fieles, por otro. Teóricos del análisis del discurso como Maingueneau denominan *discursos constituyentes* a aquellos cuya pretensión “es la de no reconocer otra autoridad distinta de la suya, no admitir otros discursos por encima de los suyos” (2008:37). La religión, la ciencia, la filosofía, la literatura, serían ejemplos de cómo estos discursos definen un campo social heterogéneo y jerarquizado, debido a una compleja red de posiciones entre los integrantes de esa comunidad discursiva. Las prácticas verbales a que dan lugar aparecen investidas con un poder dimanado de la propia legitimación de sus miembros, aquellos que estarían en condiciones de hablar y de representar los principios de la institución. Los encuentros entre Padre Olavo y Zé do Burro, así como los de Branca Dias y Padre Bernardo ilustran ejemplarmente la nada accidental disposición estratégica entre hablas asimétricas. La de los padres, reconocible porque nos señala indirectamente la procedencia de su enunciación, el lugar y la posición desde la que se dice lo que se dice, acto asociado a un cuerpo de



enunciadores consagrados y a la gestión de una memoria, un hablar que simula encontrarse más allá de los caprichos del yo y de las urgencias del presente porque se liga, mediante una cadena de referencias y de apoyos implícitos, a una fuente legitimadora, la de los padres fundadores, la de los textos sagrados, a una doxa prestigiada desde la que emana una indiscutible autoridad. Mientras que la tipificación del habla de Zé y Branca remite a lo que podríamos denominar, en contraste con los anteriores, discursos huérfanos, sin linaje ni casta y, en los cuales, la palabra y el cuerpo expresan su aislamiento y su no pertenencia a un campo de poder (todo campo de poder aparece antes como un saber conquistado, construido, en el cual la voluntad de saber, como muestra el Fausto de Goethe y después Nietzsche, está alimentada por una voluntad de poder). En estas hablas sin pertenencia no hay investidura simbólica alguna ni prestigio al que acogerse, y en sí constituyen el anónimo y amorfo fondo donde los otros saberes especializados, prácticas y campos de una sociedad, se miran para perfilar y ejercer su dominio. Cuando habla Zé produce la sensación de estar sostenido por el delgado cordón de una pertenencia anónima, la del campesino del interior. El habla de Branca remite a la fragilidad psicológica de una joven insegura y humilde. Las hablas de los Padres Olavo, Bernardo y Monsenhor se inscriben, sin embargo, en una práctica, en un dominio, en un saber de ese discurso constituido que, al mostrarse porta siempre, paralelamente al significado de sus palabras, el recordatorio y el mensaje de su procedencia poderosa; procedencia en la cual el ethos de ese discurso se enmascara y proyecta socialmente, constituyéndose fácilmente en un ethos o bien explícitamente prepotente, o bien hipócritamente humilde, o bien cínica y señorialmente ilustrado. El sentido de la primera interacción de Padre Olavo, cuando se confronta con el habla extraterritorial de Zé, contiene diversos matices: arrogancia, paternalismo, falsa tolerancia, reflexividad táctica, los cuales dependen de una información inscrita en los márgenes de ese diálogo, enmarcada en una tipología de sentido asociada a esa interacción concreta: el padre de la iglesia y el feligrés anónimo. Dos cuerpos sociales ligados a campos, dos ethos, con el sentido dado por Weber a esta palabra, tal

y como lo recoge Maingueneau de remitir a: “Una interiorización de normas de vida, la articulación entre creencias religiosas y sistema económico” (Maingueneau, 2008:55). Se trata de una escena ya constituida en el imaginario cultural. Una escena que se ha reproducido en la historia en millones de momentos y que el lector recupera sin esfuerzo, de manera automática, porque esos dos cuerpos ya están constituidos en sus sentidos y en sus expectativas, y de los que se aguarda una interacción sin sorpresa. La crítica ideológica de la representación de este evento, de esta asimetría de hablas, pone en evidencia cómo trabaja la racionalización en la conciencia del subordinado para producir su consentimiento y, no menos importante, cómo el dominio está confortablemente instalado en una racionalización que el propio campo se ha ocupado de edificar. Antes de que aparezca la intención de la primera palabra en ese diálogo reconocemos la situación marcada como un tipo de interacción específica, que requiere un género también específico de estilo conversacional, en el que la asimetría está racionalmente determinada por históricos papeles sociales. Lo único que en esa interacción no se puede subvertir son las rígidamente establecidas posiciones de dominio y subordinación. La lógica del orden que constituye ese intercambio y el respectivo estatus que ocupa cada uno, conferidos por la tradición y la lucha de poderes a esos dos agentes, cuyo sentido emerge del propio trasfondo histórico y cultural, es lo que constituye el antecedente al cual se podrá apelar para la generación del conflicto, a través de la crítica ideológica y del modo cómo esta misma ideología del señor, del amo, del poder, trabaja en las cabezas. Más allá de lo que el escenario de las argumentaciones propongan, poco importa, cuando una relación se define por el discurso de pertenencia a que ambos actores sociales aparecen ligados en ese mundo fictivo, nos encontramos ante un límite infranqueable. Los argumentos de no pertenencia, por buenos que fueran, no serían eficaces ni afortunados, como se demuestra en los personajes de Zé, Branca, Augusto, etc., porque chocan con la práctica, que es un muro mucho más sólido que el que pueda despertar la crítica, a través de grietas y rasgaduras, a la ideología en la que se sostiene racionalmente el poder de dominación.



Cabe, en consecuencia, considerar el ethos desde el que dichas enunciaciones se configuran. Al decir de Mangueneau, “un posicionamiento no implica únicamente la definición de una situación de enunciación y cierta relación con el lenguaje: debemos igualmente llevar en cuenta la aportación imaginaria del cuerpo, la adhesión física a cierto universo de sentido”, porque según el autor francés, “las ‘ideas’ son presentadas a través de una manera de decir que es también, -o básicamente son, añadiríamos- una manera de ser, asociada a representaciones y normas de disciplina del cuerpo” (2008:53). Se trataría, por lo que se ve, de cómo el cuerpo, en tanto que construcción social connotada, con la infinidad de rasgos y detalles que lo caracterizan, fundamenta el contrato verbal y estipula una reglamentación de uso situacional. Lo importante no consistiría en el establecimiento de unos límites sino la más que previsible determinación de expectativas, que serían deducidas externamente de los datos frecuentemente no verbales aportados por la situación. Lo que es posible decir no dependería, claro, de una lógica de lo decible o imaginable por alguien, sino de un horizonte de congruencia compartido entre pragmática cultural y norma textual, entre el contenido proposicional y el origen material y representado de dicho contenido, o lo que sería lo mismo, el significado concreto de la inscripción social de ese cuerpo. La investidura del cuerpo social es lo que permitiría no sólo hablar de determinada forma, como un magistrado, por ejemplo, sino que el hablar pudiese ir más allá de sí mismo, remodelando la frontera que todo cuerpo social establece en rededor como límite de su decir para que se le siga teniendo en cuenta y para que se le siga considerando como parte del cuerpo social. Conservar la autoridad o el crédito acumulado implica conservarse dentro de esos límites, ambicionar una mejora (un poder mayor) implicaría arriesgarse a disminuir o aumentarla autoridad en el campo. En cualquier caso, serían el valor atribuido institucionalmente a ese cuerpo social, su vinculación a una práctica discursiva constituida y legitimada, lo que posibilitaría que el decir pudiera iniciar una expansión, generar una movilidad en el campo y una reconfiguración identitaria. Veríamos el trayecto de una posición a otra, las razones y

argumentos en que se sostienen, los objetivos de lucha que persiguen, y entenderíamos la lógica del campo, la reformulación a que todo dominio social se halla sometido por los miembros relevantes que lo integran. Sus posiciones serían inteligibles desde fuera pero representadas desde dentro para construir y proyectar una imagen de éstas en un afuera. Todo dominio desea ejercer un control sobre lo dominado y una expansión fuera de sus límites. Situación diferente sería la del habla del paria, del marginal, del mendigo, del campesino sin tierra. Se trata de hablas desautorizadas, sin vínculo a lugar, desterritorializadas, desposeídas. El ethos de sus respectivas enunciaciones estaría condicionado por una corporalidad simbólicamente restringida, potencialmente delimitada en sus valores de verdad y credibilidad. La actividad interdiscursiva en otros campos, los diálogos entre jergas científicas y religiosas, entre lenguajes de la política y el arte, toda la recurrencia polifónica que pudiéramos hallar entremezclada en el interior de distintos tipos de textos, toda esa contaminación fructífera entre los campos y saberes determinados por las profesiones liberales, sostenidos en parte fundamental por esos discursos constituyentes, indicaría un grado de apertura, una red permanente de vasos comunicantes entre los ethos que ostentan representar esos discursos; un yo que se mueve con más libertad y más seguro de sí, que ambiciona un saber (un poder) multidisciplinar. La inscripción del cuerpo en un campo social constituido permite al habla que emerge de ese cuerpo ser identificada a partir de un interés, de todo aquello que es relevante para ese campo; por tanto es un habla que forma parte de sentidos implementados que ligan cuerpo y habla en unas prácticas reconocibles, a partir de lo cual se puede apreciar y definir el contorno del poder e influencia de ese cuerpo. Si el campo social de pertenencia del cuerpo es un sector marginal o indiferenciado, el habla que emerge de ese cuerpo tendrá el mismo efecto que el de un idioma desconocido; de hecho, la lengua compartida se entiende sólo si se dan ciertas condiciones entre sus miembros, una de las cuales es que la referencia de ese discurso forme parte de un sentido ya construido y de unos intereses sociales ya legitimados y aprobados. En los cuerpos sin reconocimiento de pertenencia o



cuyo reconocimiento se vincula a una esfera de baja relevancia funcional, las hablas que surgen de esos cuerpos son la sintomatología, el signo externo de una condena disimulada y superpuesta: la exclusión, la invisibilidad, la anulación o el borrado del cuerpo del espacio social en tanto que presencia con significado y sentido. No es de extrañar, por tanto, que el resultado del encuentro o del choque entre dos discursos configurados por ethos tan dispares, en cuanto al significado de su corporalidad social, se salde siempre a favor del representante de una institución o de un campo. Al final, es el refuerzo del orden del discurso lo que garantiza la proliferación acumulativa de sentidos que siguen añadiéndose desde los múltiples órdenes constituidos y desde los cada vez más sofisticados cuerpos representados; quebrar y agujerear los campos desde *voes* anónimos sería un precedente terrorífico para el poder, algo así como descubrir el poder de la autarquía, una fuerza sometida y alienada por la ideología y las prácticas de esos discursos constituyentes y de esos campos, a la cual no se sabría cómo detener, y que pondría en riesgo el equilibrio de fuerzas del sistema social.

Referências

- ARISTÓTELES (1993): *Poética*, ed. y trad. de José Alsina Clota. Madrid, Bosch.
- BERENGUER, Ángel (2008): “Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”, en *TEATRO*, Revista de Estudios Escénicos. Nº 21. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. p. 49-72.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *Cosas dichas*. Madrid, Gedisa.
- GOMES, Dias (1965): *O berço do herói*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- _____(1983): *A invasão*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- _____(1990): Antonio Mercado, coord., *Coleção Dias Gomes: Os Falsos Mitos*. vol. 2. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- _____(1991): Antonio Mercado, coord., *Coleção Dias Gomes: Os Caminhos da Revolução*. vol. 3. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- _____(1994): Antonio Mercado, coord., *Coleção Dias Gomes: Peças da Juventude*. vol. 5. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- _____(1996): *O Santo Inquérito*. Rio de Janeiro, Ediouro, SNEL.
- _____(1998): *Apenas un subversivo (Autobiografía)*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.
- _____(2003): *O pagador de Promessas*. Rio de Janeiro, Ediouro, SNEL.
- HEGEL, Friedrich (1985): *De lo bello y sus formas*. Madrid, Espasa Calpe.
- LAKOFF, George (2001): *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra.
- MAINGUENEAU, Dominique (2008): “Problemas de *Ethos*”. In: *Cenas da enunciação*. Parábola, Sao Paulo. p. 55-75
- _____(2006): “O ethos” (266-291) . In: *Discurso Literário*. Contexto, São Paulo.
- PLAUTO (2003): *Comedias I*, ed. y trad. De José Román Bravo. Madrid, Catedra.
- PROPP, Vladimir (1992), *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.
- SHKLOVSKI, Victor (1970 [1917]), «El arte como artificio» en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*. Madrid, Signos. p. 55-70.
- TYNIAOV, J. (1970): “La noción de construcción”, en T. Todorov (ed.): *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid, Signos. p. 58-88.
- TOMASHEVSKI, B. (1970 [1925]), «Temática», en T. Todorov (ed.), *Teoría literaria de los Formalistas Rusos*, Madrid: Signos. [199-232].
- _____(1982), *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- TODOROV, Tzvetan (ed.) (1970): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid, Signos.
- VOLÉK, E. (1992) (ed.): *Antología del Formalismo Ruso y el Grupo de Bajtin*. Madrid, Fundamentos.
- WEBER, Max (2006): *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid, Alianza.
- ZAMORANO, Miguel Ángel (2007): “El motivo en la ciencia literaria: del formalismo ruso al estructuralismo genético”. *TEATRO*, Revista de Estudios Escénicos. Nº 21. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá. p. 31-47.
- _____(2009): “El proceso de identificación como estrategia discursiva”. *Motivos & Estrategias*. Alba Peinado y Luis M. González (eds). Instituto Politécnico de Leiría y Universidad de Granada, 2009.
- _____(2011): *El teatro de Dias Gomes*. Fundamentos, Madrid.