



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de ciências humanas e educação – CECH

Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

**DESEO DE BLANQUEAMIENTO: UN ANÁLISIS DE LA CUESTIÓN ÉTNICO-  
RACIAL EN ANJO NEGRO DE NELSON RODRIGUES**

Estefanía Sepúlveda Miranda

São Carlos

Marzo/2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS**

Centro de ciências humanas e educação – CECH

Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura

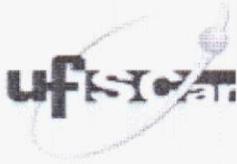
**DESEO DE BLANQUEAMIENTO: UN ANÁLISIS DE LA CUESTIÓN ÉTNICO-  
RACIAL EN ANJO NEGRO DE NELSON RODRIGUES**

Estefanía Sepúlveda Miranda

Tesis presentada al Programa de Pos-graduación en Estudios de Literatura de la Universidad Federal de São Carlos como requisito institucional para la obtención del grado de Magíster en Literatura, bajo la mediación del profesor Dr. Wilson Alves-Bezerra.

São Carlos

Marzo/2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

---

Folha de Aprovação

---

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Estefania Johana Sepúlveda Miranda, realizada em 29/03/2018:

---

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra  
UFSCar

---

Prof. Dr. Horst Nitschack  
UC

---

Prof. Dra. Diana Junkes Bueno Martha  
UFSCar

Certifico que a defesa realizou-se com a participação à distância do(s) membro(s) Horst Nitschack e, depois das arguições e deliberações realizadas, o(s) participante(s) à distância está(ão) de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora redigido neste relatório de defesa.

---

Prof. Dr. Wilson Alves Bezerra

Sepúlveda Miranda, Estefanía Johana

Deseo de blanqueamiento: un análisis de la cuestión étnico-racial en Anjo negro de Nelson Rodrigues / Estefanía Johana Sepúlveda Miranda. -- 2018.  
120 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos

Orientador: Wilson Alves-Bezerra

Banca examinadora: Diana Junkes, Horst Nitschack

Bibliografia

1. Nelson Rodrigues. 2. Anjo negro. 3. democracia racial. I. Orientador.  
II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Ronildo Santos Prado – CRB/8 7325

Dedicado a mi **Lalita** que estoy segura  
de que todavía acompaña cada paso que doy.

## Agradecimientos

Agradezco infinitamente a los dioses y a las diosas por una vez más haberme dado la posibilidad de vivir una experiencia tan maravillosa que dejaré guardadita en el baúl de mis tesoros.

Agradezco a la Organización de los Estados Americanos (OEA) por permitirme continuar desarrollándome intelectual y académicamente, aún más afuera de Chile.

Agradezco a mi familia que a pesar del dolor por tenerme lejos por dos años me apoyaron una vez más en mis “rebeldías” y sin cuestionamientos. Les agradeceré toda la vida por ser ese núcleo de amor y de presencia incondicional que me hace sentir completamente bendecida.

Agradezco haber conocido y tenido como orientador a Wilson Alves-Bezerra, creo que no pude tener mejor guía, fue muy paciente con mi proceso investigativo, calmo a la hora de abordar mis errores, mis malas ideas, mis problemas de redacción, mis tardanzas con la escritura y mis problemas a la hora de definir el tema de la tesis y agradezco su simpatía y su humor irónico-sarcástico, lo cual hizo que me sintiera acogida y en confianza.

Agradezco a Yuri, mi compañero de ruta que me hizo mis días más lindos y siempre muy intensos. Agradezco sus risas, sus bromas sin sentido, su lealtad, su entrega y amor incondicional, su máxima presencia, sus cuidados y atención, sus ricas comidas y su calorcito inagotable y sus sueños que hoy son los míos.

Agradezco a Emilia Spahn la argentina rubia como el sol con el corazón más grande que ya conocí. Estaré toda mi vida agradecida por haberla conocido, por su amistad y por haber tendido su mano en los momentos que más lo necesité. Agradecida porque la tesis fue gestada gracias al tiempo que dedicó para corregirla entregando sus comentarios perfectamente precisos.

Agradezco haber conocido y hecho amistad con Marco Guevera, el mexicano políticamente incorrecto más irreverente que ya conocí y mi mejor amigo, a Valentina Vinzón, otra argentina de corazón lindo y de grandes detalles, a Fernando Arriagada amigo chileno que me recibió en São Carlos y me mostró la ciudad, amigo de esos que se mantienen por siempre y con quien no pude olvidar lo que es ser chileno, a Camilo Orozco, colombiano lindo que desde que lo ví y lo conocí supe que sería mi amigo, a Viviana Dominguez, colombiana que me gusta mucho su compañía, Valentina Figuera, venezolana guerrera e intensa en todo lo que hace y dice y llena de sabor caribeño, a Aline

Corrêa brasileña maravillosa y gran persona, llena de buenas intenciones con quien nos reconocimos desde nuestro gustos por lo espiritual y por nuestras necesidades con respecto a la salud física y a Meire Lua la brujita más chamánica que ya conocí, lucecita cariñosa y resplandeciente, sedienta por lo sagrado de lo femenino.

Agradezco a Pamela Alves que gracias a ella pude conocer y enamorarme de Nelson Rodrigues.

Agradezco a mi hermana de alma, Gisett Lara que en uno de nuestros tantos viajes fue quien gestó la idea de realizar un magister en Brasil. Agradezco su existencia y su amistad que tantas lindas cosas me ha traído, agradezco siempre por haberla conocido y que sea parte de mi vida, soy feliz de que ella sea mi gran referente, luego de mi abuelita y mi mamá.

Agradezco a Nelson Rodrigues que donde quiera que esté estoy segura que continúa generando polémicas. Agradezco haber conocido a este gran personaje que hizo que me enamorase de su teatro, de sus críticas ácidas, de su manera de pensar la realidad, incluso de su moralidad e inmoralidad. Gracias a él, volver a estudiar se tornó algo complejo y algo muy entretenido. Gracias a él, crecí y volví un poco más a mi esencia. Gracias a él, retomé una de mis grandes pasiones, el teatro. Nelson está vivo, alguien como él es imposible que muera y sin duda hace falta aquí en Brasil.

## ÍNDICE

Resumen.....	8
Presentación.....	9
Introducción.....	12

### CAPÍTULO I

#### SINGULARIDADES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA INICIAL DE NELSON RODRIGUES EN ESCENA

1.1.- La irrupción rodriguiana en el teatro brasileño de los años 40.....	17
1.2.- Vestido de Noiva y la consagración del teatro moderno.....	21
1.3.- <i>Teatro desagradable</i> ; un proyecto de provocación.....	29

### CAPÍTULO II

#### ANJO NEGRO Y LAS RELACIONES ÉTNICO-RACIALES EN BRASIL

2.1.- Anjo negro y lo racial en destaque.....	38
2.2.- La recepción de Anjo negro, por el público y por la crítica teatral.....	49
2.3.- La cuestión racial para el autor y en la sociedad brasileña.....	54

### CAPÍTULO III

#### ANJO NEGRO Y SU DIMENSIÓN MÍTICA

3.1.- Mito, sociedad y psicoanálisis.....	67
3.2.- Mito, tragicidad y psicoanálisis en el teatro rodriguiano.....	76
3.3.- Anjo negro y el retorno a mitos bíblicos....	87
3.4.- Democracia racial y su rearticulación como mito.....	102
Bibliografía.....	112

## Resumen

Este trabajo sobre *Anjo negro* (1946) de Nelson Rodrigues (1912-1980) comienza con la contextualización del teatro rodriguiano en relación al teatro brasileño anterior a los años 40 década en que el autor hace su aparición generando una renovación en el género. Luego se presentarán las características de este teatro dando énfasis en lo trágico, en lo desagradable y en lo moderno de las primeras obras permitiendo llegar a la cuestión étnico-racial como tema central y transversal de nuestro objeto de estudio. Con respecto a este último punto se incursionará en el mito que apoyado por el psicoanálisis y la tragedia servirá en la interpretación de la problemática racial que la obra expone, resaltando el cuestionamiento que se levanta en *Anjo negro* con respecto a la “democracia racial”, aspecto esencial en la construcción de la sociedad brasileña y en relación al “blanqueamiento”, presentado en la obra como deseo y alienación del sujeto negro.

**Palabras claves:** Nelson Rodrigues, Anjo negro, teatro, teatro brasileño, desagradable, moderno, trágico, tragedia, mito, psicoanálisis, democracia racial, blanqueamiento, deseo.

## Abstract

Este trabalho sobre *Anjo negro* (1946) de Nelson Rodrigues (1912-1980) começa com a contextualização do teatro rodriguiano em relação ao teatro brasileiro antes dos anos 40, década em que o autor faz seu ingresso gerando uma renovação ao gênero. Logo serem apresentadas as características deste teatro, enfatizando no trágico, no desagradável e no moderno de suas primeiras peças teatrais, permitindo-nos chegar a questão étnico-racial como um tema central e transversal do nosso objeto de estudo. Com relação a este último ponto, se incurrirá no mito que apoiado pela psicanálise e a tragédia servirá na interpretação do problema racial que a peça expõe, destacando o questionamento que surge em *Anjo negro* em relação à "democracia racial", aspecto essencial na construção da sociedade brasileira e em relação ao "branqueamento", apresentado na obra como desejo e alienação do sujeito negro.

**Palavras chave:** Nelson Rodrigues, Anjo negro, teatro, teatro brasileiro, desagradável, moderno, trágico, tragédia, mito, psicanálise, democracia racial, branqueamento, desejo.

## Presentación

El siguiente trabajo es el resultado de una investigación que se gestó y se mantuvo por un buen tiempo desde la inmadurez, aspecto que sirvió como motor defectuoso pero que los días lo fueron reconstruyendo y mejorando lentamente, pues las ansias de aprender, crecer y mejorar se transformaron en una necesidad diaria.

Deseo de blanqueamiento: un análisis de la cuestión étnico-racial en *Anjo negro de Nelson Rodrigues* es el producto final de una idea que siempre habitó en mí, pero que no tenía rostro, ni voz, era una intuición sutil, pero que se me escabullía como agua por los dedos cada vez que pensaba y tenía que hablar sobre los objetivos de este trabajo. Siempre fue algo vivo pero invisible, que solo a mitad del 2018 pude ir definiendo con confianza y con mayor precisión.

Vivo desde que comencé a vivir en Brasil.

Cuando leí por primera vez *Anjo negro* algo sucedió conmigo, me invadió una sensación extraña, no sabía realmente por qué la obra me había fascinado a tal extremo, lo que tenía claro era que la obra me mostraba con todos sus símbolos lo que era o sigue siendo Rio de Janeiro por debajo de esa alegría y de ese calorcito humano tropical, dos de los muchos aspectos con los que se encuentra un extranjero y que lo tornan un tonto con respecto a esa ciudad.

La investigación pasó por millones de procesos y por mi cabeza pasaron un montón de ideas, finalmente encausé el trabajo por el tema racial pudiendo incorporar todo lo que leí a lo largo de los dos años, consiguiendo ingresar también en el tema del racismo en Brasil dando realce al concepto de democracia racial en unión al concepto de la ideología del blanqueamiento, lo cual calzó de buen modo con la lectura que hizo Frantz Fanon sobre las consecuencias a nivel psicoemocional en los sujetos negros de las colonias europeas, aspectos evidentes en la obra.

Lo que no es tan explícito en *Anjo negro* son sus otros significados que completan el sentido general de ésta, los cuales se pueden encontrar mediante el análisis de los simbolismos que la obra contiene como si estuviesen allí en forma de enigmas. La obra en sí parece serlo, cada ruido, cada molestia y todas las dudas que se generan mediante la lectura, para bien o para mal, sirven para poder descifrarla, de ahí su complejidad y el goce que conlleva analizar una obra rodriguiana. En este sentido es que utilizamos el mito, como también el psicoanálisis y la tragedia (y/o lo trágico); tres conceptos indisociables y claves para leer Nelson Rodrigues.

En concordancia con la temática de la obra, principalmente con lo que sugiere su título, a continuación un poema de Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), -sociólogo y político brasileño nacido en Bahía, quien escribió su único y primero libro de poesía titulado *O drama de ser dois* (1937), actualmente poco conocido y poco estudiado, pues el autor se desempeñó principalmente en otras áreas-.

Eu estou só,

Sentindo-me inseguro.

.....

Eu sou um peregrino do Absoluto,

Estrangeiro que passa

No meio da balbúrdia da cidade.

Minha pátria não é esta.

Eu a deixei há muito tempo.

Eu sinto a nostalgia de minha pátria.

Eu tenho saudade de minha pátria.

Minha pátria é o céu.

Eu sou um anjo

Perdido

Exilado,

.....

O anjo que habita

Que se exilou em mim,

Tem saudades do Creador.

Eu tenho a experiência viva

De que sou anjo.

E sofro a incompreensão.

.....

As vozes da cidade

Me fazem sentir

A nostalgia da pátria

De onde eu rolei,

Pecando...

(Guerreiro Ramos, 1937, *Nostalgia Angélica*)

Acredito que o olhar estrangeiro sobre algo conhecido sempre traz à tona novos aspectos de uma mesma questão. (Lopes, 2000: 81)

## **Introducción**

Nelson Rodrigues nació el 23 de agosto de 1912 en Pernambuco y falleció a los 68 años en Rio de Janeiro. Su carrera hizo que se tornara uno de los pocos escritores brasileños en desempeñar un papel relevante en al menos tres géneros. Es considerado uno de los periodistas más influyentes del siglo 20, en la literatura también hizo su contribución a través de sus cuentos y novelas y fue considerado uno de los dramaturgos más importantes de Brasil alcanzando un éxito inusitado debido a su segunda obra *Vestido de noiva* (1943) con la cual se tornó un divisor de aguas del teatro brasileño.

Nelson Rodrigues avulta, na literatura atual do Brasil, como o nosso maior teatrólogo. O maior de hoje e o maior de todos os tempos [...]. Mas ele é também o mais incisivamente escritor, sem deixar de ser vibrantemente jornalístico, dos cronistas [...] que tem tido o Brasil. (Freyre, 1993: 229)

Es así que la importancia de este autor viene de las múltiples facetas que el asumió, por ello se le puede caracterizar como un escritor heterogéneo y versátil. De esa manera resulta difícil establecer una identidad única a Nelson Rodrigues, pues su incursión por diferentes géneros conllevó a que pudiese desarrollar diversos modos de escritura a lo largo de su carrera. Modos de escribir variados en cuanto al tema, como también al método de su presentación. Pero reconociéndose en todas sus producciones su visión trágica de la realidad.

En cuanto al teatro, -género que nos interesa por sobre los demás, ya que la presente investigación propone un estudio en torno a *Anjo negro*, una de las diecisiete obras dramáticas del autor-, Nelson Rodrigues comenzó a desempeñarse como dramaturgo porque vio en ello la salida a sus problemas económicos. No obstante, este género lo consagró dentro de la cultura brasileña fundamentalmente como un revolucionario y como el fundador del teatro brasileño. (Pellegrino, 1993: 240)

A contribuição do sr. Nelson Rodrigues ao teatro brasileiro foi, a rigor, a da criação total do gênero em termos estéticos universais. E abrangeu, por via de uma prodigiosa dotação natural do autor para o gênero, a totalidade de seus componentes de concepção, de construção e de composição. Concepção criadora, construção única e composição literária. Pela primeira vez, com ele, o teatro

elevou-se, no Brasil, do plano das comediazinhas de circunstância ou dos dramalhões da pior tradição lusitana, para o nível das obras de arte. (Sousa, 1993: 135)

Nelson Rodrigues destacou y aún destaca teatralmente tanto por su propuesta estética, por su contenido, como por el plano literario de sus obras. En cuanto a la dimensión estética, esta posee rasgos los cuales llevaron a que algunos críticos la consideraran a la altura de los grandes clásicos del teatro mundial. El autor fue colocado como un escritor de tragedias, diferenciándose de Sófocles y Shakespeare en la medida que “trabalha com o dia-a-dia infame, o cotidiano prosaico, o sórdido e o banal, e faz neles aparecer o épico, o profundo, o universal, o trágico e o sublime”. (Mascarenhas, 1993: 216-217)

En el plano del contenido también se colocó “na galeria dos Strindberg, dos Pirandello” (del Picchia, 1993: 145) y fue considerado “um equivalente, do Eugene O’Neill: do que foi O’Neill na literatura dos EUA” (Freyre, 1993: 229). En este plano, su producción fue blanco de grandes críticas, provenientes de críticos y de los sectores más conservadores, pues sus temáticas, específicamente en *Álbum de família*, *Anjo negro* y *Senhora dos afogados* fueron consideradas inmorales y porque parecían denunciar o revelar algo de la realidad que la sociedad no estaría dispuesta a enfrentar.

O teatro de Nelson Rodrigues é revolucionário não no sentido usual, como uma proposta de transformação social, mas na medida em que acusa a sociedade de criar um sistema de mentiras que impedem o homem de encarar sua verdadeira face. [...] Uma escavação apaixonada de tudo o que jaz por sob as mentiras da sociedade humana –regras, costumes, instituições, religiões e ideologias- criadas para ocultar e sufocar as forças subterráneas da existência. Tais forças são o que Nelson enxerga como a essência da realidade, que ele quer exhibir em cima do palco. Ele as vê, efetivamente, como violentas e perigosas, mas não crê que devam ser negadas ou suprimidas. Têm, ao contrário, que ser plenamente reconhecidas e, então, disciplinadas através de um código de autênticos valores éticos. Porém, em nenhum momento, ele tenta definir que código é esse. Como já dissemos, Nelson não é um pregador. (Nunes, 1993: 253-254)

Vale mencionar que lo central de sus obras es sin duda un núcleo familiar; la mayoría de éstas muestran una familia y su desestructuración, pues estaría amanezada constantemente por factores de índole sexual. Otra cuestión fundamental de su teatro es la exploración en los aspectos psicológicos del ser humano, sus obsesiones, sus deseos y la represión de los instintos. Se muestran personajes como víctimas de sus propias pulsiones y de las fuerzas más ancestrales que en él actúan, sufriendo las consecuencias luego de sucumbir a ellas. (Zeitel, 1993: 243)

El escritor, como buen observador, fue al mismo tiempo un intenso explorador del ser humano, consiguiendo mostrar los aspectos sórdidos de la sociedad brasileña; “Trata-se da expressão mais lídima da natureza humana, verdadeira e detestável e, como tal, criticável” (Zeitell, 1993: 245), desde el mundo íntimo de sus personajes, lo cual se intensificó con su proyecto teatral denominado por el mismo como *Teatro desagradable*, incomodando con ello a gran parte de la recepción, por lo que la “distância entre Nelson Rodrigues e o público brasileiro se tornava mais ampla e menos transponível”. (Ribeiro, 1993: 169)

En el plano literario sus obras dramáticas destacaron por su escritura coloquial; “num delicioso coloquial carioca, numa riqueza de invenção de frases e definições que, embora continuem citadas e repetidas à exaustão, ainda hoje não se esgotaram” (Queiroz, 1993: 238). Esa cercanía con la oralidad y la realidad hizo que sus diálogos, de alguna manera populares, intensificaran las características de los personajes y de las situaciones expuestas como típicos del ambiente social.

Sua linguagem é simples porque é perfeita. E, nesta medida, sendo simples é complexíssima, pois traz consigo os meios expressivos que lhe possibilitam a revelação dramática de caracteres humanos e de situações metafísicas profundas. Nelson introduziu esse tipo de linguagem no teatro e com isso ele enriqueceu, aprofundou e revolucionou o teatro. (Pellegrino, 1993: 241)

Sin embargo, la verosimilitud no fue un rasgo exclusivo de este teatro, por ello el desagrado y la incomprensión del público y de los lectores, quienes tienden a recurrir espontáneamente a este elemento para identificarse más profundamente con el texto y con el espectáculo teatral; “toda essa rejeição do realismo ortodoxo, contraditoriamente, vem junto com um gosto pela reprodução minuciosa do ambiente social” (Nunes, 1993: 251). No obstante, fue su ficción teatral lo que acabó por destacar por sobre el *naturalismo escénico* y por sobre *la narrativa puramente representacional*. Su revolución en el teatro brasileño y en la dramaturgia estuvo en que huyó de la imitación exclusiva del comportamiento exterior, proyectando por primera vez sobre un escenario la vida de la subjetividad. (Nunes, 1993: 251)

Para Nelson Rodrigues, ser realista significava muito mais do que fazer um cuidadoso retrato da sociedade. A realidade, na sua visão, está além das aparências exteriores. Por sua exploração do mundo do psiquismo, misturando sonhos, memória e fantasia, pode parecer que o autor esteja querendo confundir o espectador, dificultar a decodificação dos fatos. Porém, o que ele busca é justamente impedir uma leitura superficial, de modo que se desvelem camadas mais profundas de significado. O seu método funciona de uma forma paradoxal:

por meio do ocultamento da realidade atrás de diferentes máscaras, Nelson Rodrigues pretende desmascará-la mais profundamente. (Nunes, 1993: 252)

Nelson Rodrigues creó un teatro universal sin abandonar los rasgos nacionales. Buscó en las tragedias clásicas y en los mitos aquellos elementos vitales que le servirían para expresar las contradicciones y angustias del hombre brasileño y moderno, de forma que se renuevan cíclicamente (Zeitel, 1993: 244). Del mismo modo que los mitos surgieron en la antigüedad, sirviendo de inspiración para los grandes escritores de las tragedias griegas, Nelson Rodrigues se valió de ellos, pues así pudo exponer con mayor fuerza personajes y situaciones trágicas.

A lo largo de su carrera el escritor fue considerado una figura controversial, pues en cada uno de los géneros en los que se desempeñó generó algún tipo de polémica. Es por eso que fue catalogado como: genio revolucionario, genio incomprendido, autor maldito, perseguido por la censura y la crítica, autor pornográfico, autor popular e identificado con los suburbios de Rio de Janeiro y reaccionario por ser contrario a los ideales izquierdistas de la época.

Como ya fue mencionado la siguiente investigación está centrada en el género dramático, pues es un análisis exclusivo de *Anjo negro*, cuarta obra dramática escrita por Nelson Rodrigues en los años 40, la cual se circunscribe a una época en donde los debates en torno a los prejuicios y discriminaciones de índole racial son cada vez más intensos y en donde se comienza a cuestionar la validez de la idea de democracia racial. La investigación está estructurada en cuatro capítulos.

El primero de ellos sirve como introducción al teatro de Nelson Rodrigues resaltando las características iniciales de éste y destacando la aparición de *Vestido de noiva*, obra que marca un antes y un después dentro del género teatral, incorporando por fin al teatro en la lógica modernista. Este capítulo concluye con la exposición de lo que fue el *Teatro desagradable*, el cual funcionó como un proyecto teatral que definió a las obras subsiguientes a *Vestido de noiva*, lo cual generó diversas polémicas en su recepción.

La información expuesta será respaldada por la fortuna crítica de la producción dramática del autor: Álvaro Lins (1944), José Cesar Borba (1944), Pompeu de Sousa (1965), Léo Gilson Ribeiro (1965), Menotti del Picchia (1965), Sábato Magaldi (1981), Hélio Pellegrino (1984), Carlos Vogt y Berta Waldman (1985), Luiz Arthur Nunes (1987), entre otros. Para hablar sobre el contexto teatral, antes y con la irrupción de Nelson Rodrigues, tomaremos como referentes a: Décio de Almeida Prado (1949), Ruy Castro

(1992), Victor Hugo Adler Pereira (1998), Ângela Leite Lopes (1999, 2007), y al propio autor (1949, 1957, 1967).

El segundo capítulo da inicio al análisis focalizado de *Anjo negro* y funciona para contextualizar la obra, por ello se expondrán sus características estéticas, su argumento, su contexto de producción y de puesta en escena y su recepción. Por último, se incursionará en la temática racial y en su relación con la idea de democracia racial difundida en los años 30.

Las referencias bibliográficas para éste apartado continuarán con algunos autores utilizados en el capítulo anterior, a los cuales se incorporará Abdias do Nascimento (1982, 1986, 2004), por su trabajo artístico e intelectual con respecto al tema racial. Para hablar sobre el contexto histórico, el cual permite entender a grande modo las relaciones coloniales en Brasil y el posterior surgimiento de la idea de democracia racial, utilizaremos el libro *Casa grande & senzala* (1933) de Gilberto Freyre, y la biografía sobre este autor hecha por Enrique Larreta e Guillermo Giucci (2007). Finalmente, para realizar la aproximación entre Nelson Rodrigues y Gilberto Freyre, utilizaremos el análisis socioantropológico de Adriana Facina que aparece en su libro *Santos e Canalhas* (2004).

El tercer capítulo será dedicado a analizar la obra en relación a su dimensión mítica lo que permitirá ahondar en otras perspectivas como son el psicoanálisis y la tragedia. También se realizará un análisis literario encontrando así las correspondencias entre la obra y algunas figuras bíblicas. Por último, se abordará el concepto de democracia racial en relación a sus diversas lecturas principalmente bajo miradas académicas y uniendo dicha situación nacional a la propuesta racial de *Anjo negro* en el sentido de interpretar el lugar de esta obra con respecto al contexto nacional.

En esta oportunidad nos centraremos especialmente en las investigaciones de Mircea Eliade (1991), Francisco Diez de Velasco (1997, 2010) para hablar del mito y en: Lilia Moritz Schwarcz (1993, 1994, 1998), Andreas Hofbauer (2010), Peter Fry (1995), Florestan Fernandes (1972, 1978), Antonio Sergio Guimarães (1995) y Alberto Guerreiro Ramos (1966), Frantz Fanon (2008) para hablar de racismo. Sigmund Freud (1931, 1975, 2010), Carl. G. Jung (1944, 1970, 1982) para usar preceptos psicoanalíticos y Sábato Magaldi (1993) y Amália Zeitel (1993) como base en el sentido de sustentar la dimensión mítica de la obra.



## CAPÍTULO I

### SINGULARIDADES DE LA PRODUCCIÓN DRAMÁTICA INICIAL DE NELSON RODRIGUES EN ESCENA

El siguiente capítulo se propone establecer un panorama del teatro de Nelson Rodrigues, principalmente el que corresponde a sus inicios, considerando para ello sus tres primeras obras: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Álbum de família* (1945) las que antecedieron la publicación de *Anjo negro*, sirviendo de ese modo como contextualización del teatro rodriguiano y al mismo tiempo para acercar el contexto del teatro brasileño de los años 40 década en la que el autor comienza a escribir sus obras con la finalidad de ser puestas en escena.

En este marco se explicará brevemente la irrupción de *A mulher sem pecado*, pues no habría causado gran revuelo en la época, pero si *Vestido de noiva*, obra que marca un antes y un después en el teatro.

Surgen, en puntos estratégicos de América Latina, otras falanges vanguardistas que se nuclean en torno a manifiestos, revistas, actos públicos escandalosos, para proclamar la voluntad de lo nuevo. Esta palabra, ingenuamente dignificada, se constituye en el santo y seña con el cual se reconocen unos a otros y con el cual se unifican, porque si bien ella esconde plurales acepciones, dispares niveles, caóticas asociaciones, supera esa diversidad con el único dato cierto que por el momento se avizoraba en el horizonte artístico: la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser nuevos, de no deberle nada a los antepasados (aunque las deudas se acumulaban en París) y disponer a su antojo del repertorio de una realidad que es la de su tiempo y que por lo tanto nadie le puede disputar. (Rama, 1973: 59)

Así, con su segunda obra el autor conduce finalmente el género teatral a la lógica modernista la que ya se había instaurado por todo Latinoamérica años antes y que en Brasil habría conseguido attingir a todas las artes, pero no aún al teatro. A lo largo de este capítulo además serán expuestas las características y el contexto en el que fue definido por el propio autor el proyecto teatral denominado como *teatro desagradable*. Para ello es indispensable hablar de *Álbum de família*, obra "desagradable", chocante y provocadora, muy diferente a lo que fue *Vestido de noiva* en cuanto a su estructura y aún más en cuanto a su temática. Este proyecto pasa a movilizar las siguientes obras del autor, lo cual llevó a que estas recibieran fuertes críticas y en muchas ocasiones fuesen deslegitimadas como obras literarias y teatrales. Este hecho conllevó a que Nelson Rodrigues definiese su nuevo teatro bajo ese título.

## 1.1.- LA IRRUPCIÓN RODRIGUIANA EN EL TEATRO BRASILEÑO DE LOS AÑOS 40.

Com ele [Nelson Rodrigues], o teatro elevou-se, no Brasil, do plano das comediinhas de circunstância ou dos dramalhões da pior tradição lusitana, para o nível das obras de arte que enterram suas raízes no chão universal da sobrevivência, o dos temas eternos, que nasceram com o homem e viverão até o fim. (de Sousa, 1993: 135)

Los años 40 constituyen una década importante a la hora de hablar del teatro brasileño debido a que es el momento en el que artistas e intelectuales intentan definir lo que debería ser el "teatro moderno". Según el profesor Victor Hugo Adler Pereira en su libro, *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo* (1998), a diferencia de las otras artes como la pintura, la música y la poesía, que ya habrían entrado en la lógica modernista dos décadas antes a partir de lo que fue denominado como "A Semana de Arte Moderna", en el teatro todavía no se había anunciado un proceso de renovación.

En esta época se comienza a rechazar el tipo de teatro que se apoderó de los escenarios nacionales por lo que el movimiento modernista irrumpe de forma "heroica" para actualizar estéticamente al género y sacarlo de su "atraso" (Pereira, 1998: 66) El teatro que predominaba en el país se caracterizaba por ser comercial, cómico, siendo la principal fuente de entretenimiento del país. No obstante, este tipo de teatro denominado como *teatro de costumes* entró en crisis cuando obras extranjeras se comenzaron a representar en los teatros nacionales causando extrañeza tanto en quienes hacían parte de la crítica como también en el público, ambos acostumbrados a otros tipos de montajes y a temáticas más bien simples.

As primeiras tentativas de renovação partiram de autores que, embora integrados econômica e artisticamente no teatro comercial, dele vivendo e nele tendo realizado o seu aprendizado profissional, sentiam-se tolhidos pelas limitações da comédia de costumes. Pessoas, enfim, que, sem romper de todo com o passado, desejavam dar um ou dois passos à frente, mais no campo da dramaturgia que atuavam que no do espetáculo. (Prado, 2003: 22)

En la ciudad de Rio de Janeiro, específicamente en lo que hoy se conoce como Praça Tiradentes, se incursionó en un género teatral denominado como Teatro de Revista, el cual surgió a finales del siglo 20. Las obras en cartelera tenían gran concurrencia de público pasando a ser parte de las costumbres y tradiciones del pueblo. El Teatro de Revista fue una producción nacional influenciada por los grandes cabarets franceses. De ese modo el espectáculo apelaba a la sensualidad de las vedettes, las cuales preparaban performances en compañía de una gran orquesta. La trama en estas obras era simple, sus

personajes eran sacados de la propia historia nacional y las temáticas eran escogidas en relación a lo que el público quería oír. La parodia fue un recurso popular utilizado para burlarse de un aspecto, de un personaje, de un discurso o de una actitud proveniente de la clase dominante.

Por otra parte, las "chanchadas", categoría teatral y cinematográfica, en la que su producción teatral estaba basada en el humor ingenuo y burlesco y en la que los personajes eran sacados del contexto cotidiano también dominó los palcos nacionales y fue situada como un "caso extremo, do "teatro para rir, [...], como uma espécie marginal de teatro, ainda abaixo do gênero inferior" (Pereira, 1998: 44). El Teatro de Revista y las chanchadas fueron espectáculos que prevalecieron en el país antes de los años 40. Según Ângela Leite Lopes, doctora en filosofía y profesora de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, "essas manifestações são na verdade fenômenos da cultura de massa, e não expressões artísticas no sentido estrito do termo". (2007: 51)

La lógica vanguardista que ya se había expandido en el país intentaba combatir este tipo de teatro a través de su modernización, lo cual se vio favorecido cuando el cine entró en vigencia convirtiéndose en el panorama preferido de los brasileños. Es así que el teatro se vio obligado a entrar en ese proceso de renovación, pues el *teatro de costumes* no permitía cambios sustanciales al género.

O teatro comercial, em seu nível mais ambicioso, não realizara nenhum de seus intentos estéticos ou de suas obrigações históricas: não resistiria ao impacto do cinema, perdendo continuamente terreno enquanto diversão popular; nada dissera de fundamental sobre a vida brasileira, não conseguindo passar adiante [...] e, sobretudo, não soubera incorporar as novas tendências literárias. (Prado, 2003: 36)

Como afirmó Ângela Leite Lopes (2007: 50), Brasil como país "periférico", con un inicio "colonial", luego "independiente y dependiente"; en proceso de desarrollo, pero aún con una evidente estructura "medieval", debía modernizarse, pero qué tipo de modernidad debía asumir. En Brasil el interés modernizador estuvo siempre arraigado a Europa que representaba y al mismo tiempo imponía un cánón artístico a seguir. En relación a ello el teatro brasileño asimiló del modelo europeo la parodia y la antropofagia:

penso muito particularmente nas paródias de Artur Azevedo e no Manifesto antropofágico de artistas como Oswald de Andrade nos anos 20. Pode-se dizer que a paródia imita uma outra cultura tida como refinada, colocando-se assim propositalmente fora dela. A antropofagia seria por sua vez a nostalgia do índio que não somos mais, e do qual tão pouco restou em nós. (Lopes, 2000: 82-83)

Lo anterior correspondería a lo novedoso y a lo particular del teatro moderno en Brasil que construyó un modelo vanguardista tomando de Europa elementos que servían para hacer referencias a aspectos esenciales de la sociedade brasileña.

A particularidade desse processo se encontra, no caso do teatro brasileiro, no fato de que seus modelos vinham de uma outra realidade, eram a consequência ou o reflexo de transformações sociais, económicas, ideológicas e técnicas específicas, das quais só recebíamos, no Brasil, alguns ecos. Isto significou, para o processo artístico brasileiro, o estabelecimento de um movimento duplo: inserir-se num circuito dentro do qual ocupávamos uma posição periférica – o circuito da arte mundial – e criar, no interior desse, uma noção particular de arte. (Lopes, 2007: 47-48)

De ese modo aquel contexto impulsó a intelectuales y a artistas nacionales a reflexionar sobre el valor que presentaba el teatro en si mismo y a comprenderlo como otro tipo de manifestación artística, en consonancia con las características de la sociedad; “A experiência moderna se traduz, ou se verifica, na arte, pela tomada de posição do artista em face do estado de coisas do mundo que o cerca” (Lopes, 2007: 50). Para conseguir esto era necesario establecer un cambio de paradigma, puntualmente distinguir los roles del ambiente teatral hasta entonces ignorados. La conquista se daría a partir de la valorización del espectáculo, del autor y del director. Cabe mencionar que en la época ya existían autores y junto a ellos obras que intentaron modernizar el teatro en Brasil, pero que no consiguieron posicionarse por sobre el tipo de teatro que predominaba especialmente en Rio de Janeiro y en São Paulo.

No terreno da dramaturgia, destaca Deus Ihe Pague..., de Joracy Camargo (1932), responsável por trazer ao palco, “juntamente com a questão social, agravada pela crise de 1929, o nome de Karl Marx, que começava a despontar nos meios literários brasileiros como o grande profeta dos tempos modernos”; já Sexo, de Renato Viana (1934), trouxe à tona noções importantes do pensamento de Freud, ao “denunciar a tirania sexual masculina”, no entanto, seu impacto diante do público foi menor, uma vez que “a hora da revolução sexual não havia soado”. Amor..., de Oduvaldo Vianna (1933) também destacou da produção hegemônica do período, mais pelos recursos dramáticos que apresentava do que pelo tema, que defendia o divórcio, ‘libertando o amor’. (Prado, 2003: 38)

Según Décio de Almeida Prado –profesor y unos de los críticos teatrales más importantes del siglo 20-, para que el teatro fuese retirado del estado en el que se encontraba era urgente cambiar sus bases y entregarle nuevos objetivos, lo que implicaba fomentar un nuevo público capaz de apreciar el teatro como arte y no exclusivamente como fuente de diversión. Tal tarea “só poderia ser levada avante por pessoas que não pertencessem aos quadros do teatro comercial” (Prado, 2003: 38). La nueva idea entonces

era conducir al teatro a una lógica diferente, entendiéndolo como un vehículo de cultura. Los principales actores y empresarios involucrados en este tipo de teatro "para reír", entre los que destacan: Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira y Jaime Costa tenían como horizonte la creación de una estructura comercial que garantizaba ganar dinero, asegurar el trabajo del actor y divertir a un público burgués. Rio de Janeiro fue el principal centro de producción teatral de los años 20, en donde se destacaba ese tipo de espectáculos cómicos.

O Trianon, com as suas comediazinhas, que se sucediam quase que semanalmente no cartaz, era o lugar onde se mantinha o fogo sagrado do nosso simplório teatro de dicção, através de uma série de originais que embora assinados por Heitor Modesto, Gastão Tojeiro, Paulo de Magalhães, Oduvaldo Viana ou Armando Gonzaga, cuidavam rotineiramente dos primeiros problemas sentimentais e domésticos das famílias modestas, moradoras dos subúrbios. Era toda uma ciranda cujos componentes eram a mocinha costureira ou caixeira da Sloper, o chefe de família, funcionário público ou marido bilontra, o guardafreios ou chefe de estação da Central, o chauffer, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestrosa, todas às voltas com pequenos problemas sentimentais, leves infidelidades ou conseqüências oriundas de festejos de carnaval. (Doria, 1975: 5)

En medio de este escenario, donde el teatro consistía en la improvisación llevada a cabo por actores poco entrenados y auxiliados durante la puesta en escena por un asesor escondido bajo las tablas que se encargaba de dictarles el texto y donde los directores emergían de modo nada decoroso para ordenar lo que ocurría en el escenario; "síntoma do "atraso cultural" (Pereira, 1998: 61) surge la producción teatral de Nelson Rodrigues, marcando un antes y un después en el teatro nacional e introduciendo de manera importante aspectos vanguardistas al género.

## 1.2.- VESTIDO DE NOIVA Y LA CONSAGRACIÓN DEL TEATRO MODERNO

Nelson Rodrigues, no sentido da cultura brasileira, representa uma revolução radical. Ele é o fundador do teatro brasileiro. Vestido de Noiva funda o teatro moderno brasileiro. (Pellegrino, 1993: 239)

Nelson Rodrigues entró en la historia del teatro brasileño gracias a su aclamada obra *Vestida de noiva* escrita en 1943 y presentada en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro el 28 de diciembre del mismo año. Sin embargo, el autor se presenta como autor teatral tres años antes junto a su primera obra llamada *A mulher sem pecado* (1941), obra que comenzó esbozada como una comedia, una "chanchada", debido a intereses económicos del escritor que buscaba sustentarse, pero que alcanzó otra profundidad en la medida que

a história daquele marido paralítico e ciumento adquiria uma tintura dramática [...]. Seja como for, era um tenebroso drama para seu tempo, e Nelson achou melhor cercar-se de opiniões "respetáveis" antes de sair oferecendo o texto à praça. (Castro, 1992: 152-153)

Con respecto a la cita anterior es importante distinguir a Nelson Rodrigues como un escritor con una personalidad controversial que destacó por el carácter polémico de sus frases y por el contenido de sus obras. Es por eso que su entrada en el género no podía pasar desapercibida, por ello creó un repertorio de obras bajo una estética opuesta a lo que ya era costumbre, que a su juicio sería la forma con la cual conseguiría aquel respeto al que alude en el fragmento anterior. No obstante, su primera incursión en el teatro, que fue con *A mulher sem pecado*, no obtuvo gran éxito aunque fue valorada por algunos críticos como Álvaro Lins (1912-1970) como una obra artística literaria y teatral ejemplar.

Se Álvaro Lins, que era Álvaro Lins, achava isso, que importava para Nelson que aquela platéia de lorpas e pascácios, não lhe tivesse dado bola? [...]. Na noite de estréia de "A mulher sem pecado", ele saíra do teatro com Elza e tinham ido comemorar sozinhos – embora não houvesse muito o que comemorar- [...] Ao tomar o bonde Lapa- Praça da Bandeira, de volta para casa, já tinha outra peça em mente. O título seria "Véu de noiva". Ali mesmo, no bonde, achou outro melhor: "Vestido de noiva". (Castro, 1992: 156)

Con *Vestido de noiva* en cambio, el autor consiguió destacar originalmente tanto por su temática, su estructura, como por los elementos innovadores que compusieron su puesta en escena. El argumento de la obra gira en torno al atropellamiento de Alaíde,

protagonista que luego de un accidente es conducida a una sala de operación. La trama se centra en todo el proceso que vive la protagonista mientras es operada y mientras se aproxima a la muerte. En ese ambiente, Alaíde pasa por momentos en que se encuentra envuelta en su “subconsciente, consciente e inconsciente”, conceptos nunca declarados por el autor, pero que posteriormente formaron parte de la lectura efectuada por el crítico Aristóteles Gomes, el 28 de octubre de 1955, expuesta en el “Diário da Noite”, lo cual invita a pensar en qué medida Nelson Rodrigues habría estado influenciado por ideas psicoanalíticas o por el mismo S. Freud y considerado aquella teoría como capaz de ayudar en ese proceso de renovación vanguardista.

à obra de Nelson Rodrigues [...], realização inspirada em motivos de vida, os mais autênticos, não da vida exterior, dessa que vivemos de olhos abertos para o mundo, mas de existência íntima, soterrada nas mais profundas camadas da consciência. As intenções do autor foram trazer à tona, no cérebro de Alaíde, fragmentações de sua vida passada, pelo delírio [...]. A vida humana, todos nós sabemos, se divide em três planos: o exterior (o que vivemos, praticamente, com ação e movimento), o interior (o do pensamento e da idéia), e o íntimo, o mais profundo de todos (o da consciência e suas camadas mais recônditas). A psicanálise, por exemplo, é uma ciência moderna que veio explicar este último e ninguém mais lhe nega a sua existência, ou melhor, a sua própria influência no comportamento humano, embora indireta<sup>1</sup>. (Cadengue, 2000: 31-32)

El fragmento anterior hizo parte de los comentarios provenientes de un grupo de críticos contemporáneos a la obra quienes surgieron en su defensa, pues *Vestido de noiva* al igual que la mayoría de sus obras no fue bien comprendida en el momento de su espectáculo. De un modo similar a Aristóteles Gomes (autor de la cita en cuestión), Álvaro Lins (1993, 191-192) también centró su crítica en los aspectos de la psique humana sosteniendo que la obra destaca por su carácter introspectivo. Según este último crítico el autor consiguió ahondar en lo que se denomina como las sombras íntimas del ser humano, en los instintos, impulsos y deseos. Sus personajes estarían continuamente tentados a caer en el pecado y en las aberraciones morales, aspectos siempre en lucha con lo consciente; “As aberrações morais e afetivas estão no interior do homem, e o poder de revelá-las, pela introspecção, é o da “psicología abismal”. (Lins, 1993:192)

---

<sup>1</sup> El fragmento es parte de un capítulo de tesis de doctorado (TAP: sua cena & sua sombra -1948 a 1991) defendida en la Escuela de Comunicación y Artes, de la Universidad de São Paulo bajo la orientación del profesor Sábato Antônio Magaldi. El autor, Antonio Cadengue es profesor y director de la Compañía Teatro de Seraphim de Recife, Pernambuco.

Con respecto a este tema en particular en una entrevista realizada el 17 de mayo de 1946 el dramaturgo respondió categóricamente que prefería un teatro psicológico, luego de que una pregunta apuntara a si el contenido humano debía importar más que lo social en el teatro (Pereira, 1998: 151). Para José Cesar Borba, periodista pernambucano, (1993: 194) la obra expone un tema de modo que pocos escritores de teatro habrían incursionado en el país. Habló de traiciones (infidelidades), de un triángulo amoroso; de relaciones humanas ampliándolos bajo una óptica moderna al transgredir los patrones morales de la época.

[...]. Procura-se definir essa dramaturgia a partir da perspectiva do "desrecale" de conteúdos reprimidos numa cultura patriarcal, provocando portanto reações apaixonadas, como a fúria das instituições de defesa da moralidade. Ainda hoje, Nelson Rodrigues destaca-se do conjunto dos dramaturgos brasileiros pelo ineditismo e originalidade na abordagem de temas contundentes, relacionados não só aos padres da moral sexual, mas também ao racismo, em *Anjo Negro* principalmente, ou aos limites e paradoxos mais cruéis a que se expõem os indivíduos em meio à crise da ética. (Pereira, 1998: 18)

En cuanto a lo anterior, lo rupturista del texto se encuentra en la medida que presenta una protagonista de quien importa lo que ocurre específicamente en su mente. Alaíde, en su estado de alucinación da a conocer su voluntad por transgredir la vida que llevaba y de concretizar el deseo de huir de los patrones morales de la época, de su casamiento y de su familia. Nelson Rodrigues construye una obra que se sostiene en la mente y en el plano íntimo de una mujer y en menor medida, en sus actitudes.

Continuando con José Cesar Borba la obra sería detentora de un gran poder, ya que Nelson Rodrigues consiguió proponer un tema bastante repetido como puede leerse el conflicto entre hermanas por causa de un hombre (Alaíde le quita el novio a Lúcia, su hermana, y se casa con él) tornándolo un tema completamente trágico (luego de una discusión entre dichas hermanas, por el supuesto robo del novio, Alaíde sale a la calle y es atropellada por una moto).

Cabe mencionar que *Vestido de noiva* fue llevada a escena después de muchos inconvenientes, puesto que era considerada una obra imposible de subir a un escenario (Castro, 1992: 161). Situación similar ocurrió con, *A Morta* (1937) y *O Rei da Vela* (1937) textos dramáticos de Oswald de Andrade -escritor, ensayista y dramaturgo-, ejemplos tempranos de un teatro diferente a lo que se acostumbraba a hacer en Brasil y por tanto más cercano a la lógica vanguardista. No obstante, del mismo modo que *Vestido de noiva* fueron consideradas obras imposibles de representación consiguiendo ser presentadas por primera vez sobre un escenario recién en los años 60 por José Celso

Martínez Corrêa (1937) uno de los principales directores, actores, dramaturgos y escenógrafos de Brasil.

Es así que el hecho de que las obras del autor no fueran puestas en escena cercanamente a la publicación de éstas impidió que fuesen clasificadas como fundadoras del teatro moderno; “as peças de Oswald descortinavam novos universos temáticos e reflexivos, mas não foram encenadas, o que impediu que possuíssem um alcance maior (Prado, 2003: 38). *Vestido de noiva* en cambio fue leída por el pernambucano Thomaz Santa Rosa (1909-1956) – funcionario bancario, diseñador, músico, cantante y poeta- y analizada junto al grupo teatral “Os Comediantes” y a Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978) -emigrante polonés que llegó a Brasil en 1941 escapando de la Segunda Guerra Mundial (Castro, 1992: 163)- que traía consigo una formación expresionista. Con el libreto en mano la compañía, el director y el escenógrafo ensayaron y preparon el espectáculo a pesar de las posibles dificultades.

Los ensayos exigidos por Z. Ziembinski y acompañados por Nelson Rodrigues impulsaron un trabajo actoral por primera vez profesional donde “Cada linha era repassada centenas de vezes. Nunca se vira isso no teatro brasileiro- um teatro em que, não raro, os atores só eram apresentados aos personagens na hora antes de entrar em cena” (Castro, 1992: 166). Es así que luego de ocho meses de ensayo y de ocho horas diarias, el espectáculo generó una ovación inigualable e inesperada para todos.

Caiu o pano. Silêncio total na platéia [...] Ziembinski esperava, respirando grosso. “Eles não gostaram!, sussurrou Stella para Evangelina. Mal acabou de dizer isso, ouviram palmas esparsas. Outras palmas se juntaram e, de repente, num crescendo, transformaram-se numa ovação, como se só então a platéia tivesse sido sacudida de um torpor. Era assustador. Ziembinski mandou subir o pano enquanto gritava palavras em polonês. Os atores surgiram e o aplauso foi ensurdecador. O elenco ia e vinha, e as palmas não paravam. [...] Alguém gritou da platéia: “O autor! O autor!”. O grito fora de José César Borba, jornalista do “Correio da Manhã e fã de “Vestido de noiva” [...]. Nelson ouviu que o chamavam e foi à varanda do camarote, para acenar os aplausos [...], mas como não o conheciam, era como se ele fosse invisível. (Nelson diría depois que sofreu naquele momento, sentindo-se “um marginal da própria glória”). (Castro, 1992: 173)

Es así que con *Vestido de noiva* se dio inicio al reconocimiento de la actuación como trabajo artístico-profesional y a la necesidad de ensayos previos para poder llevar adelante obras con mayor fidelidad a los textos en que fueron esbozadas. Nelson Rodrigues efectúa una incursión por las cuestiones modernas del teatro desde varios ángulos, destacándose aún más por ser el primer autor teatral que hace uso de una estética

Trágica, por lo que fue catalogado en el exterior como “...um Lorca brasileiro, com a dimensão própria do Brasil” (Lopes, 2000: 81). Según Ângela Leite Lopes quien realizó un estudio de esta dimensión trágica en la obra de Nelson Rodrigues, sostuvo que la “estética trágica” o el hecho de que el autor haya titulado gran parte de sus obras como tragedias significó una redefinición del género.

Este aspecto si bien no corresponde al sentido común de los críticos e intelectuales de teatro, para Ângela Leite Lopes la dimensión trágica de la estética rodriguiana fue la “tercera corriente” vanguardista de Brasil, recordando que antes fueron la parodia y la antropofagia, conceptos provenientes del modelo europeo y apropiados bajo un estilo brasileño (Lopes, 2000: 83). Nelson Rodrigues no sólo fue considerado el mayor autor teatral en Brasil, a su vez se caracterizó como la personalidad que más producción trágica elaboró en el país evidenciándose aquello no solo en el teatro, sino también en los demás géneros en los que se desempeñaba; novelas y crónicas periodísticas.

Como aconteceu com Eugene O'Neill, algumas décadas antes, nos Estados Unidos, Nelson Rodrigues era reconhecido, na classe teatral e entre os intelectuais brasileiros, como o dramaturgo que, superando o gosto das platéias médias pelo “teatro para rir” e pelas convenções locais que não incorporavam o sopro modernizador europeu, reatualizara a tradição dos trágicos. (Pereira, 1998: 22)

Según el autor en el año 1943 los intelectuales y críticos teatrales ya acostumbrados con las “chanchadas”, cuando reconocían alguna producción diferente, alejada de esa estética solían decir que el autor y la obra en cuestión presentaban similitudes al teatro de Pirandello, incluso *Vestido de noiva* fue considerada una obra pirandelliana; “Paravam-me no meio da rua para que eu confirmasse esta influência. - “Você lê muito Pirandello, não lê? (Rodrigues, 1949: 8). Ruy Castro (1992: 177) indicó que Nelson Rodrigues luego de los años 50 asumió el papel de autor anti intelectual, pues alardeaba que antes de *A mulher sem pecado* y de *Vestido de noiva* solo había leído *Maria Cachucha* (1939) de Joracy Camargo y algunas “burletas de Freire Jr,“. Esta postura irónica y pública era uno de los juegos nuevos del autor que lo hacía para que se patentara aún más el carácter revolucionario de *Vestido de noiva*.

Sin embargo, su postura irónica era completamente contraria a la que sostenía en 1943 cuando estrenó *Vestido de noiva*, época en que se vanagloriaba por haber leído

Shakespeare, Ibsen, Pirandello e O'Neill y sobre la que contaba que había demorado seis meses en su confección siendo que en realidad habían sido apenas seis días.

De concreto mesmo, sabe-se que, entre a "Mulher sem pecado" e "Vestido de Noiva", Nelson leu peças como "Ricardo III" (1952), de Shakespeare; "O inimigo do povo" (1882), de Ibsen; e "O luto assenta a Electra", de O'Neill. [...]. Embora tudo isso deva ser levado em conta, as principais influências sobre Nelson em "Vestido de Noiva" deveriam ser procuradas em outra parte: nas óperas a que ele assistiu pelo "O Globo" entre 1937 e 1943 – e no cinema. E não apenas em "Cidadão Kane", mas também no clássico alemão "Varieté". (Castro, 1992: 178-179)

Otra de las innovaciones de *Vestido de noiva* se debió al quiebre de la linealidad cronológica del tiempo, lo cual posibilitó la existencia simultánea de tres planos; el de la realidad, el de la memoria y el de la alucinación, hecho que sitúa a la obra en un tiempo contemporáneo por cuestionar los principios de las composiciones realistas (Vogt y Waldman, 1993: 197). En ese sentido Álvaro Lins destacó la labor del director y del escenógrafo, puesto que consiguieron realizar en la presentación el encuentro entre lo consciente y lo subconsciente (memoria y alucinación); "ambos souberam realizar a intenção do autor da peça: a criação de um ambiente de encontro entre a ordem consciente e a ordem subconsciente" (Lins, 1993: 192) que vive la protagonista, mezclando también y perfectamente fantasía y realidad, comedia y drama, lo cotidiano y lo supranatural, complejidad propia de las tragedias modernas.

Los aspectos anteriores aunque introducidos antes de la presentación para contextualizar al público sobre la obra, igualmente generaron el rechazo de éste, ya sea por la incomprensión general de la obra y también por las temáticas que ya incursionaban en "inmoralidades".

A platéia podia esperar por muita coisa, mas não pelo que transcorria diante dos seus olhos: 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, vinte refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens [...] Mesas e cadeiras subiam e desciam no palco, manobradas por cordões invisíveis. Um personagem se transformava em outro, e depois em outro, vivido pelo mesmo ator. Os planos se cruzavam, se sobrepunham, se confundiam. A pesar da explicação lida por Nelson Vaz, grande parte da platéia sentia-se ofendida por não estar entendendo. E a outra parte sentia-se ofendida pelos temas do adultério e da prostituição ou por frases como "É tão fácil matar um marido". (Castro, 1992: 172)

Las innovaciones sobre el escenario dio origen a algo anti convencional y revolucionario, pues el teatro hasta ese entonces no conocía y no había incursionado sobre la "mise-en-scène"; concepto que define entre otros elementos, la disposición de cuerpos y cosas en el escenario. Viene del teatro de finales del siglo 19 e inicios del 20 y surge

con la progresiva valorización de la figura del director que pasa a planear de forma global cómo colocar el drama en el espacio escénico (Ramos, 2008: 2). Antes de la puesta en escena de *Vestido de noiva* la iluminación se consideraba como un elemento útil para que el espectador pudiese ver con claridad el espectáculo, pero en ningún caso fue pensado como otro lenguaje capaz de aportar más datos al texto y de entregar otros significados.

Z. Ziembinski con respecto a lo anterior y sobre *Vestido de noiva* dijo:

(...) conosco nasceu uma nova técnica que durante anos iria lutar com aquilo que já estava composto. (...). Fomos chamados de aventureiros, de gente sem ética que queria derrubar aquilo que já existia, propondo de uma maneira quase quixotesca as coisas que nunca seriam aceitas pelo público. Graças a Deus foram aceitas. E até hoje estão presentes no moderno teatro brasileiro. (Ziembinski, 1975: 56)

A pesar de las incomprendiones y del malestar del público *Vestido de noiva* y Nelson Rodrigues saltaron al estrellato, éste como el autor de teatro más discutido de Brasil. Pero el éxito, a decepción del autor no fue suficiente para mejorar su situación económica (Castro, 1992: 180). El éxito condujo además a la compañía "Os Comediantes" a transformarse en profesionales y tanto a Santa Rosa como a Z. Ziembinski a ser solicitados fuertemente por el mercado, aunque este último ya cargaba con cierto prestigio en su área (Castro, 1992: 180). El autor en un comienzo se encontraba impregnado de miedos; "Nelson temia que o público, não entendendo nada, detestasse a peça, atirasse ovos e hortaliças" (Castro, 1992: 169), pues la obra exigía de los espectadores mayor trabajo de interpretación y de reflexión, debido a que el significado de la trama no se encontraba dado explícitamente;

Afirmava-se que não havia condições de se colocar em prática o "teatro sério", debido ao baixo nível do público, mas os artistas reconheciam existir idealmente um padrão de qualidade que as platéias ainda não estavam preparadas para acompanhar. (Pereira, 1998: 45)

Sin embargo, después de ganar la ovación del espectáculo y consiguiendo la fama posterior fomentó de alguna forma un gusto nuevo en el público con respecto a los espectáculos teatrales. Nelson Rodrigues habría contribuido notablemente a encaminar al teatro en un proceso de renovación, demandado por críticos e intelectuales de la época, creando un teatro denominado "serio"; "Os modernistas tardios, que tentavam construir a arte nacional moderna amparados direta ou indiretamente pelo Estado Novo, fizeram do polêmico dramaturgo uma espécie de musa do "teatro sério" (Pereira, 1998: 22). No obstante, solo en los años 50 comienza a consolidarse ese nuevo público teatral motivado en São Paulo gracias al TBC, al teatro Arena y al teatro Oficina (Lopes, 2007: 51). La

denominación del “teatro serio” de Nelson Rodrigues pierde importancia luego de que sus siguientes producciones aunque portadoras de temáticas serias comienzan a destacar por su carácter desagradable, lo que será expuesto en el siguiente apartado.

### 1.3.- "TEATRO DESAGRADÁVEL", UN PROYECTO DE PROVOCACIÓN

O Álbum de família, peça genesiaca, devia ter por isso mesmo alguma coisa de atroz, de necessariamente repulsivo, um odor de parto, algo uterino. (Rodrigues, 2000: 10)

La tercera obra teatral rodriguiana corresponde a *Álbum de família* que fue escrita en 1945, prohibida en 1946, liberada en 1965 y estrenada en 1967. Es también la primera obra del dramaturgo en que incestos, violaciones y asesinatos se revelan como temáticas centrales de sus obras, por lo que de ahí en adelante, términos como mórbido, obsceno, moralista e inmoral<sup>2</sup> serían esenciales a la hora de definir tanto al escritor, como a sus producciones dramáticas-teatrales. La obra muestra una familia tradicional, "aparentemente "normal", la cual va "desintegrando-se num labirinto de ódios, de desejos carnis mórvidos e de hipocrisia" (Ribeiro, 1993: 169). *Álbum de família* fue clasificada como una obra "genesiaca" (Rodrigues, 2000: 10), pues abordaría temas inherentes a la humanidad desde sus comienzos, por ello la alusión a incestos y en compañía a estos se encontrarían dualidades como: amor/odio, vida/muerte.

É um mural primitivo, pintado com sangue e excremento, onde se espoja toda a brutalidade poética do bicho-criatura humano. Dentro desta peça há, por sua vez, uma fala-chave, com que o autor, involuntariamente, pôs na boca de um de seus personagens mais secundários, porém não menos patético que todos os de sua peça, de seu teatro, de toda a sua arte. Ei-la:

EDMUNDO (mudando de tom, apaixonadamente) – Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazío, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (numa espécie de histeria) Então o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (de Sousa, 1993: 136)

*Álbum de família* dio inicio a un ciclo en que las obras del autor comenzaron a recibir críticas constantes y diversas. Sus opositores por ejemplo condenaron rápidamente al autor por su falta de pudor en el trato de los temas, pues pasaría a llevar los valores morales cotidianos y paradójicamente fue considerado como un moralista extremo que mostraba dichas temáticas para condenarlas. Dicha situación hizo que Nelson Rodrigues ganara el repudio del público y al mismo tiempo perdiera a los

---

<sup>2</sup> Parte de la fortuna crítica de las obras de Nelson Rodrigues, como son por ejemplo Luiz Arthur Nunes (1987) y Ângela Leite Lopes (2007) consideraron que las obras desagradables del autor generarían perfectamente esas contradicciones (Nunes, 1993: 253), pues los temas fueron colocados de tal forma que permitieron definir tanto a la producción dramática, como al propio autor bajo los parámetros de lo moral y de lo inmoral.

admiradores de *Vestido de noiva*, hecho sobre el cual el escritor se referió de la siguiente manera: "Com Vestido de noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre". (Rodrigues, 1949: 8)

Solo algunos pocos habrían continuado con el apoyo, entre los que destacaron: Prudente de Moraes Neto, Manoel Bandeira, Sérgio Milliet, Santa Rosa, Pompeu de Sousa, Accioly Netto, Monte Brito, Lêdo Ivo, Dinah Silveira de Queiroz y Lúcia Miguel Pereira (Rodrigues, 2000: 9). Con respecto a la situación ya esbozada, cuatro años más tarde a la escritura de *Álbum de família* el dramaturgo habría dado a conocer en 1949 por primera vez a través de la revista Dionysos que su nueva producción dramática, en la que se encontraba *Álbum de família* y *Anjo negro* eran parte de un nuevo proyecto: "Numa palavra, estou fazendo um teatro desagradável, peças desagradáveis". (Rodrigues, 1949: 8)

Su teatro fue definido de esa manera pues chocó, incomodó y provocó fuertemente a sus receptores. Según el escritor se trataba de obras "pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia" (Rodrigues, 1993: 36), situación que incluso generó que el grupo teatral más avanzado de Brasil de los años 40, el "Teatro Brasileiro de Comédia" de São Paulo no se interesara por colocar en escena las obras del autor (Ribeiro, 1993: 169). En un primer momento Nelson Rodrigues y su proyecto teatral desagradable fueron comprendidos más bien desde un campo ético que se preocupaba por corroborar los aspectos morales e inmorales de la obra. (de Sousa, 1993: 137)

Pode-se compreender fácilmente a indignação que essas peças de Nelson Rodrigues provocaram quando foram lançadas – e mesmo muito tempo depois. Não se conseguia entender o que o autor poderia querer dizer com obras como essas. A interpretação habitual era a de que se tratava de um moralista, que se encarnecia em mostrar os malefícios do pecado, da tentação. Liam-no ao pé da letra, o que incentivava declarações polémicas do autor, que se comprazia em jogar com as ambiguidades que ele próprio suscitava em torno de seus pensamentos. Havia os que o tratavam de pervertido, de obsceno. (Lopes, 2007: 88)

Resulta interesante que los detractores elaboraron sus críticas apelando en la mayor parte de los casos a sus emociones. Cuando estos se referían a la estructura y al lenguaje de la obra lo hacían de modo que definían esos aspectos, tomando en consideración la exageración de las temáticas sexuales y el actuar de los personajes como crímenes reales y que no tendrían ningún compromiso con la realidad. Las críticas parecían más bien condenas de orden policial alejadas de toda lógica racional.

Era como se os detratores se julgassem diretamente ofendidos e colocassem um problema teatral, estilístico, estético, em termos passionais. Como explicar de outra maneira o tom dos debates, a violência, a paixão por vezes obtusa, os desaforos? Afinal de contas, uma pessoa pode gostar ou não de uma obra de arte. Mas sem direito de ficar furiosa. [...]. Ora, cada um faz seu juízo como quer, entende ou pode. De qualquer maneira, parece-me precário o crítico que se enfurece contra os personagens e se põe insultá-los. (Rodrigues, 2000: 9 -11)

Ângela Leite Lopes sostuvo que el teatro de Nelson Rodrigues es innovador y moderno, pues valiéndose de una lógica trágica este no retomaría fidedignamente la mimesis aristotélica, sino que recrearía la idea tradicional de la representación dramática, desviando su sentido.

País com pouca tradição, isso talvez queira simplesmente dizer que o Brasil ainda não produziu um número significativo de artistas que dialoguem, efetivamente, com a tradição – para com ela romper ou afirmar sua continuidade. É esta a via aberta por Nelson Rodrigues, com uma marca bem pessoal: nem continuidade, nem ruptura, mas desvio. [...]. Ali onde se poderia esperar a construção de uma imagem do Brasil ou a afirmação de valores brasileiros, é o teatro que se impõe no que ele tem de mais essencialmente originário: jogar com a produção de sentido. Nisto reside o aspecto principal de sua modernidade. Nisto reside também toda a dificuldade de sua apreensão, ainda hoje, pois, apesar de todos os caminhos percorridos pela arte dita moderna ao longo desse século, o teatro permanece atrelado a seu caráter de fábula. (Lopes, 2000: 84)

Como bien aparece mencionado en el fragmento anterior muchos esperaban ver representadas a través del teatro rodriguiano las características más evidentes que podrían definir a la sociedad brasileña, de las cuales todos podían sentirse orgullosos. Sin embargo, el autor realizó temáticas desvelando aquellos aspectos “sombrios” del ser humano sobre los cuales más bien existe un intento generalizado por esconderlos, reprimirlos o negarlos.

Para Nelson Rodrigues, “processar a realidade” significa desmistificá-la, revelar o que jaz além do “fundo falso” das coisas, para utilizar um conceito de Flora Sussekind. Seu realismo é baseado na crença de que a superfície exterior da vida é apenas uma fachada para esconder a essência das coisas. Os seres humanos precisam ignorar essa essência por ser ela demasiado assustadora, demasiado horrenda. Por sob a superfície, fervejam forças obscuras e primitivas. Libertá-las pode ter um efeito devastador. (Nunes, 1993: 252)

Nelson Rodrigues a través de su teatro expuso temáticas, situaciones, acciones, personajes y discursos como aspectos reales y universales, sobre lo cual sostuvo: “isso a que se chama vida é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora”, luego del estreno de *Senhora dos afogados* en 1954. No obstante, parte importante del público y de

los lectores no consiguieron apreciar la propuesta teatral del autor, sólo años después algunos críticos reivindicarían esa su perspectiva, como fue el caso de Sábato Magaldi.

El crítico diría que el nuevo proyecto teatral de Nelson Rodrigues rescató al ser humano en todas sus facetas resaltando aún más la parte horrorosa de éste, lo más primitivo, lo más salvaje, todo lo que constituye a la especie humana, pero que se ha reprimido y condenado socialmente pues sería el único modo de vivir encivilización: “A história e a civilização traem inapelavelmente a inteireza dos impulsos autênticos, disfarçados, transferidos ou sublimados em outros valores. Mas são esses valores que propiciam a continuidade da vida”. (Magaldi, 1993: 42)

*Álbum de família* fue la primera obra dramática del autor a ser censurada y prohibida hecho sobre el que se sentía responsable, pues en uno de sus testimonios mencionó que en lugar de llevarla directo a una compañía, la habría sometido a la evaluación de la censura (acción dudosa, aún más al reconocer al autor como una figura mediática que nada parecía dejar al azar). Es así que para fortuna o desdicha del escritor la censura fue aplicada prohibiendo la puesta en escena de *Álbum de família* por dos décadas.

Álbum de família não conheceu o destino para o qual foi escrito – o palco. [...] O primeiro censor concluiu que nenhuma linha da peça devia ficar de pé. Condenou-a em bloco. Estava assim proibida a encenação. Álbum de família só pôde ser apresentada ao público na forma de livro. Em torno desta minha peça, operou-se sobre o drama que, segundo Leitão de Barros, estava colocado num “plano ginecológico”. A maioria foi passionadamente contra. (Rodrigues, 2000: 9)

Ese hecho fue inesperado, pues se estaba instaurando el gobierno de Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) que traía un programa con el cual buscaba combatir el gobierno dictatorial anterior de Getúlio Vargas (1882-1954). Sin embargo, ambos gobiernos acabaron teniendo algunas semejanzas.

o governo Dutra vinha para arejar a nação depois de quinze anos de getulismo – embora a censura à imprensa já tivesse sido extinta, na prática, desde fevereiro do ano anterior -, a proibição de “Álbum de família” foi uma surpresa. Naturalmente não seria a única. (Castro, 1992: 196)

Frente a dicha situación algunos defensores de la obra criticaron el acontecimiento. Los opositores en cambio la deslegitimaron como obra artística y juzgada como excesiva desde una perspectiva moral, considerando peligrosa su liberación, ya que su trama iría completamente en contra de los valores tradicionales, aspecto que Ruy Castro destacó mediante el uso de la ironía; “Se fosse liberada, país e

filhos seguiriam o exemplo daqueles personagens alucinados e sairiam copulando alegremente pelos lares" (1992: 196).

Álvaro Lins por ejemplo, que había sido admirador de *Vestido de noiva* escribió al respecto de ella; que era "vulgar en su forma", "banal en su concepción", "básica", "grosera", "de vocabulario miserable", que estaba plagada de incestos y que sería "un equívoco como tragedia": "Se todos são incestuosos, onde está a tragédia?" (Castro, 1992: 197). La estética trágica y su cualidad como autor de tragedias en este momento comenzó a deslegitimarse, pues su obra en cuanto temática y estructura carecía de cualidades literarias y porque el lenguaje empleado era pobre e incluso vulgar: "Onde já se viu uma tragédia sem "diálogo nobre"? dirían algunos críticos, según Nelson Rodrigues. (Rodrigues, 2000: 9)

Frente a la censura y a los tipos de críticas expuestas anteriormente, Nelson Rodrigues respondió con su tono irónico característico, "Mas como podem censurar? "Álbum de família" é uma peça bíblica. Então teriam que censurar também a Bíblia, que está varada de incestos!" (Castro, 1992: 197). Otros críticos, como Pompeu de Sousa valiéndose de la clasificación mítica organizada por Sábado Magaldi, en la que estaría incorporada *Álbum de família* analizó los incestos retratados no bajo una óptica moral, sino para resaltar que estos aparecen para aludir a un tema universal, que sería la "familia humana, família geral, a espécie". (Castro, 1992: 198)

Nelson Rodrigues continuó recibiendo críticas a lo largo de su carrera profesional como dramaturgo principalmente porque no renovaba su repertorio temático frente a lo cual el autor respondió: "Não tenho o menor escrúpulo de usar duzentas, trezentas vezes, a mesma metáfora. Por que não insistir numa imagem bem sucedida? Aprendi que as coisas ditas uma vez, e só uma vez, morrem inéditas" (Rodrigues, 2006: 67). Posteriormente Sábado Magaldi vendría a reivindicar una vez más al autor para lo cual sostuvo que la repetición de dichas temáticas no se debía a un fenómeno excepcional en sí mismo, sino que a través de dichas ideas lograba desnudar al ser humano, mostrando los impulsos más recónditos de nuestra naturaleza y estableciendo "mitos que se encontram na origem das nossas forças "vitais"". (1993: 38)

Luego de *Álbum de família* irrumpe en escena *Anjo negro* que del mismo modo fue considerada mórbida, inmoral, inverosímil y en este caso específico monstruosa.

Sobre este último concepto Nelson Rodrigues declaró en su ensayo titulado como “Teatro desagradável” de 1949 que:

Continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana. [...]. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. [...]. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E, no mesmo plano de validade dramática, os loucos barridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura dá imagens plásticas e inesquecíveis, visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral!. (Rodrigues, 2000: 13)

Sobre lo anterior el autor se enorgullecía diciendo: “os meus personagens possuem a glória invejabilíssima de irritar a crítica” (Rodrigues, 2000: 11). De ese modo Nelson Rodrigues defendía a sus personajes caracterizándolos orgullosamente como canallas, mórbidos y monstruosos, su mayoría cargadores de una existencia trágica específica, aspecto a destacar en el protagonista de *Anjo negro*, obra sobre la cual serán dedicados los próximos capítulos.

E avançamos num corpo a corpo com a própria negrura ou com a própria brancura, em pleno drama narcisista, cada um enclausurado na sua particularidade, embora, de tempo em tempos, com alguns vislumbres, ameaçados contudo pelas origens. (Fanon, 2008: 56)

## CAPÍTULO 2

### ANJO NEGRO Y LAS RELACIONES ÉTNICO-RACIALES EN BRASIL

Não há questão racial – dizem. Os negros, porém, sabem que ela existe. Aqui, não tão séria como em outras plagas. Explica-se: o negro brasileiro é modesto, de boa índole, ingênuo até. E ainda: engrossam o número de analfabetos, neste país – viveiro deles. Assim que aumentar o número de negros alfabetizados, a questão estará aí mesmo. (do Nascimento, 1998: 193)

*Anjo negro* es una de las obras emblemáticas de la producción teatral de Nelson Rodrigues siendo una de las más analizadas y discutidas, provocando en su primera puesta en escena una crítica controversial en cuanto a las cualidades del texto y del espectáculo. Recepción que quedó extrañada tanto por el problema racial que envuelve a los protagonistas, como por la propuesta estética en su deliberado antirrealismo, poco común en el medio teatral de la época, y en cambio una característica esencial de las producciones rodriguianas iniciales ya mencionadas en el capítulo anterior.

El racismo disimulado es característico de Brasil y aún funciona como visión y como construcción del otro. En *Anjo negro* se muestran de diferentes maneras prejuicios de orden racial, tema que induce al protagonista a no aceptarse como negro porque vive un choque con respecto a su propia piel; “Sempre tive ódio de ser negro” (Rodrigues, 1993: 600), lo cual lo imposibilita a asumirse digno de su cuerpo. El color de piel funciona como una herida, como un castigo divino e incluso como el motor que movilizan sus acciones.

Deus marcou minha vida, eu sei que é Ele, só pode ser ele

[...]

É castigo... [...] Só desejei o ventre de mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... Um Cristo preto marcou minha carne. (Rodrigues, 1993: 576 - 600)

En *Anjo negro* esos datos hablarían entonces de una época en que el color de piel y el cuerpo del negro aún significarían un “estigma racial” y serían símbolo de un “estatus inferior”, y también pueden ser pensados como “um signo, pois representa algo mais, algo distinto de si mesmo” (Gomes, 2010: 137). El color de la piel o cualquier grado de visibilidad de trazos “negros” eran y son matizados en Brasil dependiendo de la clase social, lo cual oculta de forma sutil los prejuicios étnicos raciales al igual como muchos sostienen que lo hizo la idea de la “democracia racial”.

Este tipo de ambigüedades en las relaciones sociales que se construyen desde los tiempos coloniales da a entender por qué la nación brasileña aunque se proponga orientar en el valor de lo mestizo y de la igualdad racial continúa practicando un racismo silencioso en función de la anhelada ascensión social.

A noção de desejabilidade dos traços caucasóides, e, conseqüentemente, a indesejabilidade dos traços negróides, está intimamente ligada à ideologia do branqueamento, que assinala como recomendável a miscigenação, por propiciar, ao mesmo tempo, a absorção ou diluição dos caracteres somáticos africanos e a ascensão social da ascendência através das gerações. (Nogueira, 1998: 199 *apud* Gomes 2010: 146)

Frente a dicha situación Antonio Sergio Alfredo Guimarães, profesor del departamento de sociología de la Universidad de São Paulo (1996: 143) diría que el color de piel en Brasil y principalmente la gran cantidad de términos intermedios que se desprenden de la mezcla entre blancos y negros como: “moreno claro”, “moreno oscuro”, “marrom bombom” funcionarían como una imagen figurada de raza siendo parte de una ideología racial. Es así que las ideas en torno al color existirían en Brasil como “uma construção racialista” desde sus inicios; “Alguem só pode ter cor e ser classificado num grupo de cor se existir uma ideologia em que a cor das pessoas tenha algum significado. Isto é, as pessoas têm cor apenas no interior de ideologias raciais”. (Guimarães, 1999: 44)

Nelson Rodrigues construyó una trama en la que expuso las diversas contradicciones a las cuales puede encontrarse sujeto un hombre de raza negra, como también a sus angustias, deseos, obsesiones y sufrimientos enriqueciéndolo de esa modo como personaje dramático y evitando colocarlo bajo los típicos estereotipos sociales arraigados desde el período de esclavitud. El autor también incursiona en temas trabajados por Frantz Fanon (1925-1961) –psiquiatra, ensayista marxista y revolucionario nacido en la isla de la Martinica- en su libro *Pele negra máscaras brancas*<sup>3</sup> (1952), investigación en la que la denegación de las personas negras

---

<sup>3</sup> Vale mencionar que el libro de Frantz Fanon fue escrito cuando este tenía veinticinco años. Inicialmente sería su tesis de doctorado en el área de psiquiatría, no obstante ésta fue rechazada por los miembros de la comisión evaluadora sobre lo cual el escritor mencionó más tarde; “Este livro deveria ter sido escrito há tres anos... Mas então as verdades nos queimavam” (Fanon, 2008: 27). Si bien los estudios de F. Fanon se enfocaron en el caso específico de las Antillas francesas éste creía que los mismos comportamientos podían “ser encontrados em meio a toda a raça que foi colonizada” (2008: 40). Y sobre su tesis el psiquiatra propuso que una interpretación filosófica y aún más una psicoanalítica sobre el problema del negro podría ayudar a revelar las problemáticas afectivas causantes de sus diversos tipos de complejos psicológicos y podrían

ayudar a diluir ese universo mórbido en el cual se encontraban.

fue considerada por su autor como algo sintomático y el racismo de negros contra otros negros sería consecuencia de un narcisismo construido, a través del cual éstos intentarían asemejarse a los blancos que se posicionaron desde la colonización como referentes legítimos creando al mismo tiempo en la población negra la ilusión de conseguir el reconocimiento social en la medida que se asemejaran cada vez más a sus moldes.

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural –toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais o colonizado escapará de sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será. (Fanon, 2008: 34)

*Anjo negro* sirve como una invitación a repensar sobre la sociedad de los años 40, pero más aún sobre la actual en el sentido de la representación que se hace del ser humano, sobre sus valores morales y sus marcas identitarias. En ese sentido su producción artística, a través de su carácter desagradable consiguió chocar satisfactoriamente, ya que mostró y muestra a Brasil en relación a su atraso en materia social y en cuanto a sus relaciones sociales, situación paradójica si dicha realidad se hallaba enmarcada en plena época moderna.

La obra se encuentra además entrecruzada por diálogos y alegorías que dilaceran el mito de la democracia racial brasileña y problematizan las cuestiones de la representación de la identidad negra en el escenario nacional, percibiéndose un cambio efectivo de paradigma, una alteración cualitativa y substancial de la representación del negro por y en el teatro brasileño lo que conllevó la elaboración de una nueva configuración conceptual.

El siguiente capítulo profundizará la discusión en torno a *Anjo negro* dando a conocer el contexto de producción y de publicación, sus características estéticas, las particularidades por las que pasó antes de ser representada en un escenario y las reacciones posteriores tanto del público como también de los críticos teatrales. Y por sobre todo serán enseñados los aspectos que constituyen su argumento resaltando la cuestión étnico-racial como un tema universal y atemporal, uniendo para este caso dos mundos, el moderno y el mítico.

## 2.1.- ANJO NEGRO Y LO RACIAL A DESTACAR

Naturalmente, o Ismael não será um preto. "Não entendo: -"Como?" "Um outro foi mais claro: "Escuta, Nelson. Não é interessante um negro no Municipal. Não fica bem. (Rodrigues, 2009: 342)

*Anjo negro* es una de las diecisiete obras dramáticas de Nelson Rodrigues (1912-1980) escrita en 1946 y la segunda de sus obras luego de *Álbum de família* (1945) a ser censurada. Fue prohibida en enero de 1948 y luego, el 2 de abril del mismo año fue puesta en escena. En un inicio su representación sería en el teatro Municipal de Rio de Janeiro por "Os Comediantes". Sin embargo, la compañía comenzó a disolverse pasando a conformar en 1948 una nueva compañía denominada "Teatro Popular de Arte", de la que estaban a cargo Sandro Polloni (productor de *Anjo negro*) y su mujer, la famosa actriz Maria Della Costa.

*Anjo negro* finalmente fue estrenada por esta compañía en el Teatro Fenix de Rio de Janeiro bajo la dirección de Z. Ziembinski, quien ya había sido director de la segunda y aclamada obra *Vestido de noiva* (1943) de Nelson Rodrigues. Cuando *Anjo negro* fue representada por primera vez causó escándalo al igual que *Álbum defamília* por explorar nuevamente en temas considerados tabúes; incesto, infanticidio, adultério, serían algunos ejemplos. No obstante, Nelson Rodrigues aunque levanta diferentes temáticas, todas de alguna forma consideradas problemáticas e importantes para la realización de un análisis, es el prejuicio racial el tema central de la obra.

El argumento de la trama muestra un vínculo interracial entre Ismael, "O Grande Negro" y Virgínia, "a esposa branca", matrimonio forzado. Los personajes sirven como ejemplo representando la imposibilidad de un vínculo amoroso entre un hombre negro y una mujer blanca y la imposibilidad de su descendencia. Todos los hijos de esta pareja son asesinados por Virgínia y se llevarían a cabo bajo el consentimiento de Ismael, pues nacerían negros igual a éste.

ISMAEL – [...] Por que odiaste meus filhos?

VIRGÍNIA (recuando) – Não odiei teus filhos!

ISMAEL - Odiaste. Antes deles nascerem, quando estavam ainda no teu ventre – tu já os odiava. Porque eram meus filhos... Levanta o rosto! Minto? E porque eram pretos e se pareciam comigo. Tu mesma disseste – que tinham meu rosto.

VIRGÍNIA - (olhando a fisonomía do marido) – Tinham teu rosto...

ISMAEL - Eles morreram porque eram pretos...

[...]

VIRGÍNIA (hirta) - Sim. (Rodrigues, 1993: 598)

Entre Virgínia e Ismael existiría una relación conflictiva de principio a fin en la que dicho conflicto nunca es resuelto. Entre estos habría una relación de amor y odio, de atracción y repulsión, de cinismo y complicidad. Sin embargo, por detrás del clima de la obra, impregnado de violencia, represión, mentiras y traiciones existe el deseo inter-racial de ambos que funciona como una maldición que los conduce a vivir una unión de manera trágica.

SENHORA – O preto desejou a branca!

SENHORA (gritando) – Oh! Deus mata todos os desejos!

SENHORA (num lamento) – A branca também desejou o preto!

TODAS – Maldita seja a vida, maldito seja o amor!. (Rodrigues, 1993: 574)

El deseo inter-racial que fue mencionado anteriormente, en un plano real e histórico, tomando en consideración las investigaciones de Frantz Fanon (2008:53), surgiría primeramente de la persona de color ocurriendo de la misma forma en hombres y mujeres, pues a través de la unión con una persona blanca podrían acceder a un mundo del cual fueron excluidos, pero que en un determinado momento de la historia se les presenta como una posibilidad, de esa manera el deseo puede ser consumado.

Enquanto escravo, o preto irrompeu na liça onde se encontravam os senhores. Como esses domésticos a quem, uma vez por ano, permitem-se dançar no salão, o preto procurou um apoio. O preto não se tornou senhor. Quando não há mais escravos, não há mais senhores. O preto é um escravo a quem se permitiu adotar uma atitude de senhor. O branco é um senhor que permitiu a seus escravos comer na sua mesa. Um dia, um bom senhor branco que tinha influência disse a seus colegas: “Sejamos amáveis com os pretos”. (Fanon, 2008: 182)

“O Homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante. Movimento de agressividade que engendra a escravização ou a conquista” (2008: 53). En relación a lo anterior el hombre y la mujer negra en unión con un blanco implicó históricamente dos hechos, la esclavitud o la conquista que se podrían manifestar simultánea o separadamente. De acuerdo a los análisis de F. Fanon la persona de color habría optado por la conquista. En ese sentido sus vidas estarían centradas en una lucha permanente por

acceder al mundo de los blancos y en una preocupación por ser amado y reconocido por estos, consiguiéndolo el negro se coloca en un lugar privilegiado que lo alejan de su origen y de sus semejantes que no han ingresado en ese mundo; “Embranquecer a raça, salvar a raça, mas não no sentido que poderíamos supor: não para preservar “a originalidade da porção do mundo onde elas cresceram”, mas para assegurar sua brancura”. (Fanon, 2018: 57)

Certos homens e certas mulheres se casam com pessoas de outra raça, de condição ou cultura inferiores, que não teriam aspirado como cônjuge na sua própria raça, e nesse caso o principal trunfo parece ser a garantia de esparecimento de costumes e de “desracialização” (que palavra horrível) para o parceiro. O fato de algumas pessoas de cor escolherem alguém de raça branca para se casar, parece ter prioridade sobre qualquer outra consideração. Através desse casamento, elas têm acesso a uma igualdade total com esta raça ilustre, senhora do mundo, dominadora dos povos de cor. (Achille 1949 *apud* Fanon 2018, 75)

Para F. Fanon también este vínculo basado en la necesidad de ser amado era una situación peligrosa, pues según sus planteamientos mientras el negro no superase su sentimiento de inferioridad el amor entre estos sería imposible y Nelson Rodrigues en sintonía con Fanon coloca a Ismael aun más en este cuestionamiento.

VIRGÍNIA [...] Eu te amo, nunca te disse, mas te amo...

ISMAEL (abstrato) – Voce ainda nao me ama. Eu sei, tenho certeza,... Primeiro, precisas amar um filho meu... Um filho preto... Depois, entao, sim, amarás o marido preto... Negro...

VIRGÍNIA – Te amo, sim, Ismael! (Rodrigues, 1993: 599)

“Reencontrando a oposição do outro, a consciência de si tem a experiência do Desejo; primeira etapa do camino que conduz a dignidade do espírito” (2008: 180); en el camino de alcanzar el reconocimiento del otro y cuando este reconocimiento es negado por el otro, este otro se transforma entonces en el tema principal de su accionar. En relación a este aspecto F. Fanon sostuvo que para el negro el principal objeto de interés era una mujer blanca puntualmente porque así podía transformarse en un hombre blanco hecho que le entregaba una consagración subjetiva.

Amando-me ela [a branca] me prova que sou digno de um amor branco. Sou amado como um branco.

Sou um branco.

Seu amor abre-me o ilustre corredor que conduz a plenitude... (Fanon, 2018: 69)

La trama entonces coloca en escena a Ismael, protagonista y figura central de esta investigación, como un personaje que carga con un gran resentimiento por haber nacido negro, que reniega de su origen y que desea emblanquecer<sup>4</sup>, cuestiones en función de las cuales se estructura la obra; “ [...] Desde menino, ele tem vergonha; vergonha não: ódio da própria cor” (Rodrigues, 1993: 585); palabras dichas por Elías, hermano de crianza de Ismael, quien reconoce desde temprana edad el *complejo de inferioridad* de Ismael.

Se ele se encontra a tal ponto submerso pelo desejo de ser branco, é que vive em uma sociedade que torna possível seu complexo de inferioridade, em uma sociedade cuja consistência depende da manutenção desse complexo, em uma sociedade que afirma a superioridade de uma raça; é na medida exata em que esta sociedade lhe causa dificuldades que ele é colocado em uma situação neurótica. (Fanon, 2008: 95)

Los personajes en sus diversas manifestaciones revelan la cuestión racial que perpassa toda la obra, exponiendo por sobre todo la estigmatización racial del “negro” en esta sociedad. Es a través de Ismael; “Quemei os olhos de Ana Maria, mas sem maldade [...] fiz isso para que ela não soubesse nunca que eu sou negro” (Rodrigues, 1993: 610), del “coro” caracterizado por “senhoras pretas”;

SENHORA (doce) – Um menino tão forte e tão lindo!

SENHORA (patética) – De repente morreu!

SENHORA (doce) – Moreninho, moreninho!

SENHORA – Mulatinho disfarçado!

SENHORA (polêmica) – Preto!

SENHORA (polêmica) – Moreno!

SENHORA (polêmica) – Mulato!

---

<sup>4</sup> Según Andreas Hofbauer (2010) la idea de emblanquecer, o la idea de transformar “negro” en “blanco” puede ser interpretada como un ideário o una ideología que marcó la sociedad colonial de Brasil y que continuó incluso después de la esclavitud como un argumento de la “elite brasileña (políticos ecientistas)” que si bien anhelaba cambios en la economía y con ello dar término al trabajo esclavo para dar paso al trabajo asalariado (lógica capitalista), al mismo tiempo se encontraba preocupada porque dichos cambios económicos traerían consigo cambios en las relaciones de poder ya establecidas, hecho que sin duda no querían perder. Es por ello también que se utiliza dicha ideología para traer inmigrantes blancos de Europa y con ello marginalizar de la sociedad a las personas negras del país.

“O ideário do “branqueamento”- que me parece uma característica importantíssima do “racismo brasileiro”- tem “atuado” como “suporte ideológico” das relações de poder patrimonial que se estabeleceram e se firmanan no país”, nascendo “num momento de incertezas, no contexto histórico-político da transformação da sociedade escravista para um novo modelo social, o sistema capitalista”, sirviendo a la “elite política e econômica do país também como argumento para promover uma grande campanha de “importação” de mão-de-obra branca europeia – o que teria como “efeito colateral”, a “marginalização” (“não integração”) dos negros na nova sociedade de classe que estava surgindo nos centros urbanos do país”. (2010:50-60)

SENHORA (em pánico) – Meu Deus do Céu. Tenho medo de preto! Tenho medo!, tenho medo!. (Rodrigues, 1993: 573)

Como también a partir de la descripción que se hace de los “quatro coveiros negros”; “Negros seminus, chapéu de palha, fumando charuto” (Rodrigues, 1993: 574), que son evidentes las marcas de prejuicios y de (auto) discriminación racial en el texto, colocadas en algunos casos reafirmando irónicamente ciertos estereotipos. Virgínia en cambio, también es detentora de dichas prácticas prejuiciosas, pero éstas más bien tendrían un carácter simbólico (Lopes, 2007: 72); “eu só fiz isso [assassinar] porque eram pretos, era preciso destruir um por um... (mística) Não deixar viva uma criança preta...”. (Rodrigues, 1993: 611)

Con *Anjo negro* el autor presentó un teatro que aunque no pertenezca a la intención de éste produjo y aún produce un intenso debate en torno al concepto de identidad racial, pues se apela tanto a lo nacional como a lo personal principalmente por cómo es representado el protagonista de la historia. También aborda la cuestión de la superioridad racial de un ángulo importante, a través del discriminado que asume los valores de los que lo discriminan.

A partir de esta temática Nelson Rodrigues desencadenó un ingenioso cuestionamiento sobre la realidad y la apariencia, la verdad y el engaño, lo irrelevante y lo trascendente, aspectos que transitan al unísono al interior de un ambiente prejuicioso y donde se revelan personajes que buscan lo que es bueno para sí a cualquier precio. El autor une lo anterior a través del uso de un lenguaje crudo, exacerbando temas y personajes que se hallan en el límite de lo que son considerados los valores humanos. Ideas que se encontrarían de cierta forma arraigadas al imaginario social y que según Frantz Fanon el propio europeo habría cronstruído.

Nas profundezas do inconsciente europeu elaborou-se um emblema excessivamente negro, onde estão adormecidas as pulsões mais imorais, os desejos menos confessáveis. E como todo homem se eleva em direção a brancura e a luz, o europeu quis rejeitar este não-civilizado que tentava se defender. Quando a civilização europeia entrou em contacto com o mundo negro, com esses povos selvagens, todo o mundo concordou: esses pretos eran o princípio do mal. (Fanon, 2008: 161)

*Anjo negro* fue escrita poco tiempo después del fin de la Segunda Guerra Mundial, es decir cuando los crímenes del nazismo eran aún recientes. El tema racial fue siempre una preocupación para Nelson Rodrigues; “Era tão apaixonante, para mim, o nosso

problema racial, que *Anjo negro* ia ser a minha primeira peça” (Rodrigues, 2009: 341) decía el autor, pero acabó ocurriendo que las tres obras anteriores a ésta la fueran desplazando porque según Ruy Castro (1992: 203) “Escrever uma peça sobre negros era uma antiga idéia sua (...), mas apelos mais urgentes o tinham feito adia-la”.

Sin embargo, su amistad con Abdias do Nascimento (1914-2011) -poeta, actor, escritor, dramaturgo, profesor universitario, político y activista de los derechos civiles y humanos de la población negra en Brasil- fue la causa principal de que este se decidiera finalmente a escribirla (Castro, 1992: 203). De ese modo Nelson Rodrigues se posicionaba en Brasil como uno de los raros intelectuales del país que denunciaba el “racismo anti negro” (do Nascimento, 1993: 209), aún más si dicha preocupación venía de un blanco “cor de gesso, quase transparente, sem um pingo de sangue negro nos diversos glóbulos”, lo cual llamaba la atención Abdias do Nascimento quien valoró en el autor el hecho de nunca tratar el tema racial y nunca hablar de negros con paternalismo. Comentario contradictorio si se toman en consideración sus palabras en el texto *Dramas para negros, prólogos para blancos* (1961) en el cual expuso;

A Negritude é algo de que “um branco não poderia falar convenientemente seu respeito, porquanto não possui experiência interior dela”. E o mesmo Sartre, porém, quem diz: “como todas as noções antropológicas, a Negritude é um reflexo de ser e de dever-ser”. (do Nascimento, 1961: 10)

El libro *Dramas para negros, prólogos para blancos* de Abdias do Nascimento es una recopilación de diferentes obras dramáticas brasileñas escritas tanto por autores negros como por autores blancos. Entre esas obras se encuentra *Anjo negro* de Nelson Rodrigues escogida según Florestan Fernandes porque coloca el tema racial más allá de lo folclórico, “onde o jogo dos símbolos poderia nos levar acidentalmente mais longe”. En la obra rodriguiana se representa “o “branco” irmanado com o “negro” na busca de uma penetração mais profunda no cosmos moral produzido pela miscigenação e pelas injustiças flagrantes ou disfarçadas da “democracia racial” brasileira” (Fernandes *apud* do Nascimento 1966: 169)

Abdias do Nascimento también dejaría el testimonio de que Nelson Rodrigues le habría confesado que su interés por la cuestión racial habría comenzado en uno de sus viajes a Recife en 1929 y que fue allí donde pudo constatar que “o branco não gosta do preto e o preto também não gosta do preto” (Rodrigues *apud* Castro, 1992: 203). En relación a este tema el dramaturgo no solo manifestó su interés por la cuestión racial

existente en el país con la presentación de *Anjo negro*. Posteriormente a esta obra, en algunas de sus crónicas deportivas, volvería a tratar el tema apasionadamente y en el cine se habría tomado el autor para utilizar los “cliches sociais sobre o negro para mais ostensivamente denunciá-los”. (do Nascimento, 1993: 209-210)

En el caso de sus crónicas deportivas hubo una en particular la que fue escrita en 1959 en el diario la “Última Hora”. En ésta se refiere a una pelea de ACM entre dos luchadores (uno blanco: Gracie y otro negro: Valdemar) para denunciar el comentario de un sujeto del público “sujeito louro, barrigudo e sanguíneo”, que se refirió a Valdemar como “Negro boçal” luego de que éste demostrase su ventaja en dicha pelea:

A partir deste momento eu vi tudo. A luta perdeu para mim todo o sentido técnico e esportivo, que a poderiam banalizar. Adquiriu uma dimensão nova. E se me perdoarem a enfática sublitteratura, direi que vi o retinto Valdemar, não como “um negro”, mas como “o negro”. [...] Cada um de nós tem o seu racismo irredutível. Vão argumentar com a ferocidade dos brancos norte-americanos. E, com efeito, nós não linchamos, mas fazemos pior: nós humilhamos. (do Nascimento, 1993: 210)

En el cine por su parte se tomaría la obra dramática *Otto Lara Resende ou Bonitinha mais ordinária* (1962) que al igual que en *Anjo negro* sirvió para denunciar los diversos tipos de discriminación y estereotipos -“exemplo: o negro estuprador de Bonitinha mais ordinária” (do Nascimento, 1993: 210)- a los cuales estaban sometidos los negros en Brasil usando en esta obra el recurso irónico de forma más evidente.

*Anjo negro*, de acuerdo al propio autor no fue del interés de actores negros, ni de personas de color cuestión que el autor consideraba un aspecto característico de la época; falta de “dignidad racial” como fruto del desarrollo de la historia de Brasil. Un caso representativo de lo anterior fue el del actor negro Agnaldo Camargo quien luego de leer la obra dijo categóricamente: “Mas isso não existe! Não há esse problema no Brasil. Você acha que uma diferença epidérmica vale alguma coisa?” (Rodrigues, 2009: 342)

En relación a lo anterior vale la pena destacar otra de las declaraciones de Nelson Rodrigues en la que sostuvo que “há muito de Abdias no meu texto. Abdias é doutor, e meu personagem também, mas a grande semelhança está no ódio, o grande, puro, luminoso ódio” (Rodrigues, 2009: 341). Abdias do Nascimento era para Nelson Rodrigues el único hombre en Brasil digno de ser negro y movido por un sentimiento de ira, característica esencial “do herói Ismael” (Rodrigues, 2009: 341). En *Anjo negro*

Nelson Rodrigues colocó en escena a un personaje diferente a lo que ya se acostumbraba tanto en el cine como en el teatro;

O descendente africano herói de Anjo Negro foge aquela regra observada até então em nossa criação teatral. Para seu autor, o negro não é folclore decorativo, nem personagem degradado pela boçalidade estereotipada ou pelo sentimentalismo lacrimogêneo. (do Nascimento, 1993: 211)

Ismael es representado como un personaje negro exitoso, dotado de poder económico, por ser un gran médico y por mantener bajo su control todo quien lo rodea, siendo dueño y señor de su hogar y en ocasiones de algunos personajes al decidir por ellos, en sentido fanoniano el protagonista sería un “negro evoluído” (2008: 30). No obstante, por otro lado Ismael es construído como personaje representativo del auto racismo, de la auto negación, del auto desprecio. El autor no construye un personaje autoconsciente, por el contrario se presenta ciego con respecto a si mismo y por ende con su alrededor.

O negro Ismael – o herói – é belo, forte, sensível e inteligente. Esse desfile de qualidades não é tudo, porém. Se ele fosse perfeito, cairíamos no exagero inverso e faríamos um negro tão falso quanto o outro. Ismael é capaz de maldades, de sombrias paixões, de violências, de ódios. (Castro, 1992: 203)

Con respecto a lo anterior el escritor pernambucano construyó un personaje negro de un modo muy similar a las descripciones hechas por Frantz Fanon cuando éste explicaba los procesos por los cuales el negro pasaba irremediabilmente en su estado de hombre libre<sup>5</sup>. En cuanto a conceptos fanonianos, Ismael se representa dentro de un universo mórbido, encerrado en su narcisismo, esclavo de sus complejos de inferioridad y de superioridad, es decir viviendo una doble alienación, una doble infelicidad tanto por querer blanquear su raza (deseo) como también al odiar al blanco (fobia); “o negro tem duas dimensões. Uma com seu semelhante e outra como o branco” (2008: 33). De ese modo Ismael se representa como un personaje que vive un desvío existencial, pues no vive una

---

<sup>5</sup> La concepción de hombre libre según Frantz Fanon es una idea paradójal, puesto que los esclavos negros, por lo menos en las Antillas y en América del Sur no lucharon por su libertad, por el contrario el estatus de hombres libres fue otorgado estratégica y cordialmente por los mismos señores que poco tiempo antes los categorizaban y trataban como esclavos. Ese hecho no es menor, porque según el filósofo fue otro mecanismo a través del cual un Otro (blanco) continuaba construyendo según su conveniencia la identidad de ese Otro que era el negro. En cuanto a esto el hecho de que la población negra no tuviese que luchar por su libertad implicó la incapacidad de éstos de construirse auténticamente. Así el reconocimiento de su negritud ocurrió más bien tardíamente, por tanto el negro tuvo que tornarse negro; “O indivíduo que não arriscou a vida pode muito bem ser reconhecido como *peessoa*, mas ele não atingiu a verdade desse reconhecimento através de uma consciência de si independente”. (Hegel 1807: 159 *apud* Fanon, 2008: 182)

lucha por reconocer y apropiarse de su identidad negra. Viviría según Alberto Guerreiro Ramos (1915-1982), sociólogo y político brasileño, el “drama de ser dois”<sup>6</sup>.

Esa idea de Ismael como héroe o como protagonista con “dignidade dramática” fue una necesidad para Nelson Rodrigues indignado ante el teatro brasileño que insistía en presentar “o negro como um “moleque gaiato”” (Castro, 1992: 203). En Brasil hasta los años 30 y en el teatro principalmente un personaje negro solía estar vinculado a la danza, a la música (a la samba directamente), al canto o a cualquier aspecto que tuviera que dar realce a cualidades físicas – corporales. Según Roger Bastide (1898-1974) o teatro negro “surge sob a forma do negro “musical”, do negro sem problemas, do negro dependente ou místico” (1983: 146) cargando también con el legado esclavista.

Quando um ator ou atriz de origem africana tinha a oportunidade de pisar um palco, era, invariavelmente, para representar um papel exótico, grotesco ou subalterno; um dos muitos estereótipos negros destituídos de humanidade, tais como a criadinha de fácil abordagem sexual, o moleque careteiro levando cascudo, a Mãe Preta chorosa ou domesticado Pai João. (do Nascimento, 1978: 162)

Como ya fue mencionado antes de que *Anjo negro* fuese estrenada en el Teatro Fenix, la intención era presentarla en el Teatro Municipal, para eso debía pasar antes por una comisión cultural que seleccionaba el repertorio que iría a ser exhibido. En dicha ocasión la comisión se dirigió a Nelson Rodrigues para darle a conocer que el único problema era tener un actor negro representando a Ismael, dando como argumento que el nombre del protagonista que hacía alusión a un personaje bíblico, exigía que el actor fuese blanco y no negro como lo esperaba el autor; “Nelson fazia questão de um preto autêntico, e não só: queria Abdias do Nascimento no papel”. (Castro, 1992: 204)

No obstante y para decepción del autor tuvo que aceptar las normas de aquella época las que exigían para ese caso “um branco pintado. Sim, pintado com rolha queimada, carvão, piche” (Rodrigues, 2009: 342). De ese modo el actor Orlando Guy terminó interpretando a Ismael “com graxa no rosto”.

O tratamento dramático do descendente africano - estereotipado e brochado de preto - não constituiu um fenômeno isolado, restrito ao teatro. Muito pelo contrário, trata-se de apenas um fator entre as facetas refletidas pelo contexto

---

<sup>6</sup> Idea desarrollada por Alberto Guerreiro Ramos en su primer libro y único libro de poesías titulado incluso de ese modo en 1937 en el que diría que el negro estaría condicionado a vivir dividido entre dos mundos, el propio y el de blancos que sería un referente a ser alcanzado. Ello lo conducirían a no tener claridad de quien es y de qué lugar ocupa en el mundo, sin saber a donde pertenece, donde está y lo que quiere ser. Por tanto se encuentra sujeto a una ambivalencia psicológica que lo llevan a ser incluso un extraño para si mismo.

geral da sociedade brasileira dominante, da qual o afro-brasileiro não participava e não participa com igualdade de condições e de oportunidades em relação aos demais grupos de diferentes origens étnicas ou raciais. Se o mundo do teatro espelha o mundo de modo geral, o monopólio branco dos palcos brasileiros não é exceção. Ele reflete o monopólio da terra brasileira, dos meios de produção, da direção política e econômica, formação cultural (educação, imprensa, comunicação de massa) tudo há zelosamente seguro nas mãos das classes dirigentes de origem branco-européia. (do Nascimento, 1978: 162-163)

Luego del estreno ningún crítico se refirió a eso, incluso el propio director aconsejó que fuese así y Abdias do Nascimento prefirió también aceptar dicha norma a que la obra no fuese puesta en escena.



**Figura 2: Orlando Guy (Ismael) y Nicette Bruno (Ana Maria).**

Debido a esa situación es que el Teatro Experimental do Negro (TEN) liderado por Abdias do Nascimento apareció con aspiraciones revolucionarias teniendo como uno de sus objetivos principales el educar al público para que este consiguiese cambiar su visión del teatro y aceptar en el escenario que protagonistas y personajes negros fuesen representados por actores negros; “caímos na ambivalência a que o ideal da brancura submeteu a existência brasileira: um povo de cor que oficialmente pretende ser um povo branco” (1961: 21).

fundamos em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro - TEN- com os seguintes objetivos básicos: a) resgatar os valores da cultura africana preconceituosamente marginalizados à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b) através de uma pedagogia estruturada no trabalho de arte e cultura, tentar educar a classe dominante "branca", recuperando a perversão

etnocentrista de se autoconsiderar superiormente européia, cristã, branca, latina e ocidental; c) erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquilado de preto, norma tradicional quando o personagem negro exigia qualidade dramática do intérprete; d) tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos ou estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão, mulatinhas se requebrando, domesticados Pai Joões e lacrimogêneas Mãe Pretas; e) desmascarar como inautênticas e absolutamente inúteis a pseudocientífica literatura que focalizava o negro, salvo raríssimas exceções, como um exercício esteticista ou diversionista. (do Nascimento, 1978: 129)

En este aspecto la mirada del público es esencial, pues el éxito y la aceptación de temáticas y de personajes de un espectáculo teatral dependen en gran medida de las características de sus posibles receptores.

O que afasta o preto dos nossos palcos é a chamada "diferença". Sim, porque mesmo com uma forte dose de boa vontade, os diretores cênicos não podem superar as barreiras psicológicas da platéia. Fazem contracenar, por exemplo, com uma ingênua branca, um galã preto. [...]. E é justamente nesse ponto da questão que pretendemos influir. Fazer o nosso teatro avançar rumo à nova civilização que se avizinha. Vamos educar o público, fazê-lo aceitar, sem choques, a movimentação de brancos e pretos no palco. Fazê-lo perder o senso das diferenças epidérmicas, para somente considerar o aspecto humano dos intérpretes e a qualidade artística da obra. (do Nascimento, 1998: 194)

A pesar de las críticas negativas y de los opositores *Anjo negro* exitosamente se mantuvo en cartelera por dos meses. Sin embargo, para Nelson Rodrigues la obra destacó principalmente por los "deslumbrantes efeitos plásticos da produção" y de la dirección, que según el autor no tomaron en cuenta la escenografía en blanco y negro por él definidas, disminuyendo a su parecer la "contundência social e dramática do espectáculo", y si bien Orlando Guy poseía grandes cualidades como actor para Nelson Rodrigues "não tinha a "autenticidade racial e cênica" de un negro de verdade" (Castro, 1992: 204), todo ello condujo a que el dramaturgo no considerara el estreno como un espectáculo completo.

## 2.2.- - LA RECEPCIÓN DE ANJO NEGRO POR EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA TEATRAL

*Anjo negro* al margen de las intenciones del autor contó con una recepción variada y del mismo modo que sus obras anteriores hubo quienes la defendieron y hubo quienes la rechazaron (Magaldi, 1994: 44) generándose además una división entre quienes la consideraban una obra racista y entre quienes la defendían como anti-racista (Facina, 2004: 112). Entre los defensores se encontraban “Pompeu de Sousa, Prudente, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Rubem Navarra y Tristão de Athayde” (Rodrigues, 2009: 327) que según Nelson Rodrigues no formaban un gran número, pues a cada nueva publicación suya sus opositores iban aumentando y él se convertía en un autor cada vez más solitario; “O número de ex-admiradores aumentava. E, pouco a pouco, ia fundando a minha solidão”. (Rodrigues, 2009: 327)

El grupo anterior también fue integrado por los críticos Gustavo Dória y Ruy Affonso, el primero a través del periódico “O Globo” se refirió a la obra como “poesia selvagem” y el segundo “viu uma ligação direta entre “Anjo negro” e “O imperador Jones” de O’Neill asignándole a la obra el título de “obra-prima do estilo barroco” (Castro, 2007: 202). Por su parte, Menotti del Picchia expresó que: “Nunca o teatro da América subiu tão altos coturnos” y que Nelson Rodrigues podía ser reconocido fácilmente como un dramaturgo a la altura de Pirandello, Strindberg y O’Neill, dado que *Anjo negro* sería una obra prima que superaría a *Vestido de noiva* en relación a los elementos líricos y dramáticos (Rodrigues, 1994: 145 – 146). Este último crítico también mencionó que en la trama son evidentes los complejos raciales, la lucha contra los prejuicios y la paradoja biológica en relación al mestizaje. (Rodrigues, 1994: 146)

En el grupo de los que deslegitimaban la obra se encontraba el periodista y político brasileño Carlos Lacerda quien paradójicamente llamó a Nelson Rodrigues de “o maior autor dramático brasileiro de todos os tempos” por su obra *Vestido de noiva* (Rodrigues, 2009: 327) y luego de leer *Anjo negro* sólo guardó silencio: “Ele me devolveu a cópia sem uma palavra. Exatamente: - sem uma palavra. Não me deu nem bom-dia” (Rodrigues, 2009: 327). Otros como Décio de Almeida Prado (1949), Mario Nunes (1948), Paschoal Carlos Magno (1948) y Violeta Ribeiro (1948) criticaron la obra dejando en un segundo plano el tema racial y dieron en cambio prioridad a una supuesta “obsesión sexual” del autor, sobre lo cual una vez más Ruy Castro (2007: 202) se valió del recurso irónico para tratar el tema; “Sexo, sexo, sexo, é só nisso que ele pensa?”. Estos además criticaron

con indignación que la obra trataba una vez más el tema del incesto y condenaron también la violación de una mujer virgen y la alusión a tres infanticidios.

*Anjo negro* fue definida por Ruy Affonso Machado, un futuro actor, como fuente de infinitos crímenes, enjuiciada de modo como si se tratara de un verdadero caso policial: “homicídios com agravantes, indução a lascívia, três infanticídios, adultério, corrupção de menor, lesões corporais graves, estupro e cárcere privado” (Machado *apud* Castro, 2007: 202); todos los delitos posibles estarían concentrados en una sola obra teatral, daría a entender el comentario del crítico. Y como parte de una crítica diferente se encuentra el comentario efectuado por Violeta Ribeiro quien a diferencia de los denominados detractores tomó en consideración el conflicto racial expuesto en la obra, pero con el objetivo de desmentir y desvalidar la propuesta rodriguiana.

Em "Anjo Negro", porém, o autor não se satisfaz com sexo e crime, e baseia o drama no problema racial e isto de maneira tão absurda e inverossímil que surpreende ao ariano mais aterrado a preconceitos raciais. E no Brasil não pode haver clima que justifique a concepção do autor, salvo se tem em vista lançar um ponto de partida para uma luta de raça com intuito de engendrar ódios e desordens sociais. Certamente por isso é o seu gênio qualificado de "revolucionário". Mas se o teatro é uma transposição da vida, o valor da obra teatral está na medida da dose de verdade e de humanidade que a mesma contém. (Ribeiro, 1948, 1)

El fragmento anterior fue escogido, pues sería uno de los pocos comentarios en los que se alude al tema racial como aspecto central. No obstante, de éste llama la atención que Violeta Ribeiro se refiriese a ello sólo para decir que dicha situación no sería parte de la realidad brasileña. Ello lleva a pensar a qué punto la idea de democracia racial se encontraba tan arraigada al imaginario nacional generando que las personas no fuesen capaces de reconocer en Brasil la existencia de prejuicios y discriminaciones raciales.

La crítica de Violeta Ribeiro resulta significativa también, pues atiende al aspecto racial solo para remarcar que el título de revolucionario adjudicado al autor no tendría nada de significativo, por el contrario lo revolucionario implicaría, como bien es mencionado por la periodista, la destrucción del orden y de la armonía racial existente en el país. Hablar del tema racial entonces serviría sólo para dar un ejemplo más de la locura del autor, quien vería como reales aspectos que en ningún caso lo serían lo que impediría considerar la historia como verosímil. De hecho frente a esta coyuntura el *Diário da Noite* publicó un anuncio luego del estreno de *Anjo negro* en abril de 1948 con el título: “ANJO NEGRO: IMORAL OU OBRA DE ARTE”. (Castro, 2007: 201)



Figura 1. Anuncio de página entera en el “Diário da Noite” (abril 1948).

En enero del mismo año la obra fue prohibida por la Censura Federal y poco después fue liberada por el esfuerzo de Nelson Rodrigues quien acabó por recibir el apoyo tanto del ministro de justicia Adroaldo Mesquita da Costa como así también del padre Leonel Franca representante de la Iglesia Católica. (Castro, 2007: 202)

Situación similar se vivió en 1996 en Francia. En ese año *Anjo negro* fue estrenada en París por un grupo de actores dirigidos por Allain Ollivier (1918-1994) - director de teatro francés- quien conoció a Nelson Rodrigues a través de Paule Thénénin, heredera literaria de Antonin Artaud y porque en uno de sus viajes a Brasil (1986) conoce a Ângela Leite Lopes quien le muestra a Nelson Rodrigues mediante la traducción de algunas de sus obras.

*Anjo negro* fue la segunda obra rodriguiana estrenada en París, pues su puesta en escena requería de mayor inversión que *Valsa n° 6* que fue la primera obra en ser subida a un escenario francés. Allain Ollivier después de mucha reflexión escogió estas dos obras y también *Senhora dos afogados* para mostrar a Nelson Rodrigues en el país.

Eu já li várias peças dele, como "Vestido de noiva", "O beijo no asfalto" e "O Anjo negro", por exemplo, e adorei. Honestamente, fico surpreso que não haja outro francês interessado por Nelson Rodrigues. Acredito que as traduções não sejam bem lidas pelos diretores franceses. Acho que a maioria deles enxerga sua obra como um teatro psicológico. A meu ver, não se trata disso, mas de um teatro épico. (Ollivier, Folha de São Paulo, 18 agosto 1994, por André Lahoz)

Sobre *Anjo negro* el director sostuvo que si bien la obra carga con muchos mitos fundadores fue su dimensión histórica lo que más le importó, pues la obra expone un tema

que alude “ao crime colonial”, por lo que el país podría identificarse fácilmente con ello, entendiendo al mismo tiempo la actualidad y la pertinencia de la cuestión racial colocada en la obra. No obstante ocurrió todo lo contrario, la recepción de la obra volvió a ser muy similar a la de Brasil de 1948.

En mayo del año 2000 Ângela Leite Lopes realiza una entrevista a Lorena da Silva, actriz brasileña que fue parte del elenco de *Anjo negro* en París. En un inicio ésta menciona que sólo sería la traductora de Allain Ollivier, pues el director necesitaba de una persona para poder realizar un curso en el Teatro Carlos Gomes, a través del cual escogería a los actores que irían a participar del elenco de la obra. En ese contexto Lorena da Silva es escogida para interpretar a Virgínia y su actuación la hizo ganadora de los Premios Jussieu (1996) como mejor actriz.

Finalizado el estreno la actriz expuso en una entrevista que el silencio se apoderó de todo el espectáculo y que el público habría presentado dificultades para referirse a la trama, lo cual conllevó a que el director se sintiera decepcionado de su país. El público en vez de identificarse (aspecto siempre destacado como un dato negativo sobre el teatro rodriguiano) se negó a comprender lo que realmente la obra sacaba a la luz. Sobre ello Ângela Leite Lopes esclarecía que el teatro de Nelson Rodrigues más bien “não repousa sobre a identificação entre espectador e personagem nem propõe tampouco uma moral da história”. (Lopes, 2000: 85)

En Paris la obra fue presentada en el teatro “Bobigny” y ensayada en el “Studio Théâtre de Vitry” y un año antes del estreno las entradas ya estaban agotadas. El espectáculo acabó siendo muy polémico y chocante, por lo que se habrían desencadenado discusiones de si la obra era o no racista. Dicha situación generó que un actor importante de la época escribiera al “SOS Racisme” que la obra era racista y por tanto debía ser prohibida.

Mas, de repente, quando veio esse ataque, todo mundo começou a pensar: “Peraí, somos idiotas, só nós não percebemos que a peça é racista? Somos negros e não percebemos que a peça é racista? Estamos defendendo o racismo? Somos idiotas, o que vocês acham?” Aí começou a ter esse embate. (Lopes, 2000: 100)

De esa manera es que cincuenta años después del primer estreno de *Anjonegro* la historia se repetía. El “SOS Racisme” comenzó a hacer llamadas telefónicas y a amenazar a la compañía, por lo que después de cada estreno se realizaron debates en torno

al tema racial que proponía la obra, colocando a psicoanalistas y filósofos como apoyo en dichos debates; “O Nelson coloca a questão do racismo. Ele não diz: “poxa, o racismo é mau...” Ele coloca o que é o racismo. Então, acho que essa reação de choque é uma reação que a peça pede”. (Lopes, 2000: 100)

Con respecto a la “temática racista”, diferentes diarios se habrían manifestado al respecto. El “*Libération*” por ejemplo, se habría colocado a favor de la temática hablando muy bien de la obra y colocando el siguiente título para referirse a ésta: “*C’est l’ange noir qu’on extermine – É o Anjo negro que se extermina*”. El “*Figaro*” por su parte habría detestado *Anjo negro* refiriéndose a ésta como: “*Crime e paixão na terra do samba*” y el “*Le Monde Diplomatique*” no escribió nada al respecto, pues era una obra monstruosa. (Lopes, 2000: 100)

Por causa de esta polémica suscitada en torno a *Anjo negro*, Alain Ollivier no consiguió publicar rápidamente la tercera obra escogida de la producción del autor brasileño. Según Ângela Leite Lopes esa situación mostraría lo esencial del teatro rodriguiano, su desagradado, pues Nelson Rodrigues no se habría preocupado por realizar un “producto cultural”; “sempre se trabalhou Nelson Rodrigues como nosso melhor retratista, não só retratista da nossa forma exterior, como retratista da nossa suposta alma pervertida. E acho que o Nelson transcende essa colocação”. (Lopes, 2000: 105)

Este último punto es importante a ser considerado, pues la crítica y los intelectuales pasaron por dos momentos dando continuación a la visión ya existente sobre el dramaturgo en Brasil. En un primer momento se refirieron al autor como un loco y pervertido que expuso temas que nada tenían en común con la realidad. Y en un segundo momento fue considerado como retratista de las pasiones inferiores y de las sombras humanas. No obstante, de esto vale la pena intentar discernir lo que Ângela Leite Lopes dijo con respecto a que el autor trasciende esas dimensiones, pues Nelson Rodrigues no fue un “dramaturgo carioca”, ni un “dramaturgo de costumes”, por el contrario fue y continúa siendo un dramaturgo poco comprendido. (Lopes, 2000: 104)

### 2.3.- LA CUESTIÓN RACIAL PARA EL AUTOR Y EN LO SOCIAL

Quase posso dizer que Anjo Negro nasceu comigo. Eu não sabia ler, nem escrever, e já percebera uma verdade que até hoje escapa a Gilberto Freyre: - não gostamos de negro. Nada mais límpido, nítido, inequívoco, do que o nosso racismo. E como é humilhante a relação entre brancos e negros. Os brancos não gostam dos negros; e o pior é que os negros não reagem. Vejam bem: - não reagem. (Rodrigues, 2009: 340)

El fragmento anterior escrito el 14 de mayo de 1967 fue extraído del noveno capítulo del libro *Memórias: a menina sem estrela* de Nelson Rodrigues. De éste vale resaltar que es parte de una entrevista en la que el autor para referirse a *Anjo negro* lo hace apelando por un lado a su propia experiencia de vida y por otro a un rasgo característico de la sociedad y de la época en que está inscrita. A través del comentario también es posible entender el vínculo existente entre obra y realidad, aspecto resaltado por el autor quien colocaría su experiencia y su visión de la realidad en destaque para una posible comprensión de *Anjo negro*. No obstante, lo ficcional es un elemento necesario a la hora de comprender el texto, aún más cuando este abarca el texto por completo convirtiéndolo en un signo de autoreflexión; el texto deviene un signo de su propia ficción, una mezcla entre lo real y lo ficticio.

O texto rodrigueano insiste em que os espectadores reconheçam o status ficcional do palco, fazendo com que estes meditem sobre o mundo extratextual, sobre a sua complexidade e sobre as fronteiras frágeis entre o real e o imaginado. [...] Através dos vários recursos que transcodificam os signos teatrais, o dramaturgo rompe com a representação realista tradicional. O espectador não recebe passivamente o mundo ficcional do texto. (Clarck, Revista Brasileira de Literatura Comparada n°3: 163-164)

Las palabras del dramaturgo demuestran además su interés por la "cuestión racial" y como necesidad frente a dicho tema habría creado *Anjo negro*, que según Nelson Rodrigues sería su primera obra teatral. Continuando con las palabras del autor que se encuentran en el epígrafe de este capítulo, *Anjo negro* entonces parece sustentar "una verdad" que es evidente. Precisamente el hecho de que Brasil es un país racista y no aquel lugar utópico caracterizado por su democracia racial. Además de racista Nelson Rodrigues expone y exagera principalmente el autoracismo a través de un personaje negro, mostrando en oposición al paraíso racial no solo una sociedad detentora de un racismo explícito, sino también implícito y simbólico.

En unión a lo anterior el autor realzaría aún más el hecho de que en una sociedad en que la población negra representada en la obra por Ismael, al cargar con una historia colonial-esclavista (aplicada al interior de las *casas grandes y senzalas*), que implicó violencia tanto física como moral sufrió una importante violencia a nivel psíquico-emocional, lo cual generaría inevitablemente que estos viviesen el propio autoracismo al considerar su cuerpo y el color de piel como el origen de sus desgracias; “com suas taras, seus fracassos, seus vícios, a família europeia, patriarcal, em relação estreita com a sociedade que conhecemos, produz cerca de três décimos de neuróticos”. (Fanon, 2018: 58)

“A infelicidade do homem é ter sido criança” (Fanon, 2008: 191). Ismael al igual que Jean Veneuse, uno de los varios casos evaluados por Frantz Fanon, se puede entender como “um neurótico que precisa se libertar de seus delírios infantis”<sup>7</sup> (2008: 81). Es en la infancia según F. Fanon donde serían perceptibles las diferencias o las incoherencias entre el universo infantil y sus referencias familiares y lo que ocurre en el universo público (colectivo-nacional) espacio dominado por la presencia europea. Con respecto a este tema el psicoanálisis principalmente el de línea freudiana se centra para sus estudios en los acontecimientos de la infancia y de lo que ocurre esencialmente al interior de las familias, contexto primario que no sería más que la réplica de lo que es el funcionamiento de la nación, o viceversa.

Quando se trata de uma neurose vivida por um adulto, a tarefa do analista é reencontrar, na nova estrutura psíquica, uma analogia com certos elementos infantis, uma repetição, uma cópia de conflitos surgidos no seio da constelação familiar. [...] A estrutura familiar e a estrutura nacional mantêm relações estreitas. [...] Na Europa, e em todos os países ditos civilizados ou civilizadores, a família é um pedaço da nação. (Fanon, 2008: 127-128)

---

<sup>7</sup> Ismael nace de padres negros, solo que de su padre directa o indirectamente nada es mencionado al interior de la obra, lo cual conlleva a realizar diversas interpretaciones al respecto. Entre ellas se llega a reflexionar que si bien Ismael tuvo un padre biológico, este no es colocado en el relato justamente porque a través de su invisibilidad, metáfora de su ausencia en la vida de Ismael pudo desencadenar en éste la neurosis vinculada al sentimiento de inferioridad de la cual habló Frantz Fanon. En ese sentido, el protagonista de la obra en su falta vinculada a la figura paterna es que se aferra a la imagen y a lo que representaría el padre blanco de Elias, heredando de éste último un objeto, símbolo de violencia y poder con el cual amedrenta a su hermanastro recordándole que aún mantiene el sentimiento de odio y resentimiento hacia él.

“[...] Ismael apanha um relho)

ISMAEL – (Batendo com o relho num móvel) Sabes o que é isso?

(Elias volta-se instintivamente, na direção certa. Seu rosto exprime terror.)

ELIAS – Sei. Aquele chicote, curto, trançado, que meu pai te deu”. (Rodrigues, 1993: 577)

Vale recordar que la obra se enmarca en una época no muy distante de la abolición de la esclavitud, ni muy distante de la construcción de un Estado nación pos abolición en donde la sociedad brasileña se estaba reconfigurando bajo los planos de la elite dominante que continuó manteniendo los privilegios provenientes de la colonización, recolocando a la población negra en un lugar diferente al de antaño, aparentemente incluidos socialmente, sin embargo estos conformaron en su mayoría la nueva clase inferior y marginada de Brasil.

O preconceito racial era inerente ao modelo assimétrico de relações de raça, porque era um elemento necessário para basear as relações escravo-senhor, ou liberto-branco, na “inferioridade natural” dos negros e no eficiente rendimento da escravidão na subjugação dos escravos e libertos. Ao mesmo tempo, a discriminação era inerente à ordem social escravocrata e senhorial, em que eram rigorosamente prescritos o comportamento adequado, os trajes, a linguagem, as ocupações, obrigações e direitos do escravo e do liberto. A persistência dos dois elementos após à desintegração da escravidão explica-se pelo fato de não haver o sistema de classes destruído todas as estruturas do *ancies regime*, principalmente as estruturas de relações e raça. (Fernandes, 1972: 71)

Lo interesante de la propuesta racial creada por Nelson Rodrigues es que fue construída de un modo polémico generando un mal estar inmediato en el receptor, pues la sociedad no estaría dispuesta ni preparada para discutir dicha temática desde el lugar que propuso el autor. Incluso hoy en día continúa causando desaveniencias, ya que la sociedad inmersa en una época donde las reivindicaciones principalmente de las minorías se hallan con más fuerza, la población negra valoraría otro tipo de manifestaciones artísticas y otro tipo de discursos, vinculados sin duda al empoderamiento de estos mismos grupos, colocando temas que ilustrasen una lucha contra cualquier tipo de injusticia y exponiendo personajes como verdaderos referentes sociales, características que justamente no se distinguen al interior de la trama de *Anjo negro*.

En 1940 el conflicto generado más bien surgiría desde otro lugar, pues a diferencia del presente las reivindicaciones de la población negra se estarían recién gestando y movilizand, en cambio existiría un gran número de personas criticando la obra, pues apoyarían la idea expandida que consideraba a Brasil como país ejemplo por vivir una auténtica democracia racial. Así, una vez más Nelson Rodrigues reivindicó su apodo de escritor maldito, provocador y polémico, puesto que mostró un tema contingente desde un lugar que no dejó y no deja satisfecho a nadie. Sin embargo, pocos fueron los que vieron detrás del racismo y del autoracismo explícito una importante crítica a la sociedad, pues dichos temas no serían más que consecuencias o síntomas, a nivel

colectivo e individual, del tipo de construcción política, social y económica de Brasil desde la colonia.

Tomando en consideración la época en la cual escribe el autor pernambucano, momento clave, pues su lectura de la sociedad entraría en discordancia con respecto al casi consenso social a través del cual se defendía la existencia de una democracia racial, sobre ello resulta necesario indagar de dónde proviene dicha idea y así comprender desde un ángulo histórico la problemática racial expuesta en *Anjo negro*. La idea de democracia racial entonces ha sido adjudicada en muchas oportunidades equivocadamente a Gilberto Freyre, principalmente por su lectura antropológica en torno al período colonial brasileño (Freyre, 1933: 44) expuestas en su gran libro *Casa grande & senzala* (1933) que comenzó a elaborar en Estados Unidos mientras cursaba sus estudios de antropología en la Universidad de Columbia.

En dicha institución conocería y recibiría las lecciones de Franz Boas (1858-1942) -inmigrante hebreo y profesor de antropología- con quien comprendió que la idea de raza debía salir de su estatus científico; rígido y determinista para analizarse desde una antropología cultural, trascendiendo aquellas "teorías eugenistas" o "el darwinismo racial" que defendían la división social por jerarquías sustentadas en la existencia de razas superiores y otras inferiores. Con respecto a lo anterior, Gilberto Freyre sostuvo:

O estudo de Antropologia sob a orientação do Professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor – separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre *raça* e *cultura*: a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio. (Freyre, 1933: 45)

Ese nuevo entendimiento de las culturas lo llevó a superar la idea de que el cruce entre razas diferentes implicaría una degeneración humana o un retroceso en el progreso social (Larreta e Giucci, 2007: 423). A partir de esta teoría el escritor levanta su investigación y lectura en torno al origen de la sociedad brasileña. El antropólogo presentó a Brasil como un lugar distinto en relación al mundo, como una tierra multiracial en la que la convivencia entre diferentes razas sería armoniosa (Freyre, 2002: 78). Dicha armonía, característica inherente a la *democracia racial* brasileña fue lo destacado por el antropólogo, aunque este también constató situaciones violentas al interior de las familias y de las *casas grandes*; "Mas não foi toda alegria a vida dos negros, escravos dos ioiôs e

das iaiás brancas. Houve os que se suicidaram comendo terra, enforcando-se, envenenando-se com ervas e potagens dos mandingueiros [...]”. (Freyre, 1933: 514)

Es así que el gran valor de Gilberto Freyre con respecto a este tema es que destacó a Brasil como un modelo histórico triunfante, por su carácter “híbrido”, por su cultura en mayor parte “mestiza”, y de forma apologética sostendría que del cruce entre portugueses, indios y negros surgiría una “meta raza”. *Casa grande & senzala* ayudó, según Darcy Ribeiro (1922-1997) –antropólogo, escritor y político- a generar un sentimiento de identidad dentro del país.

Devemos a Gilberto, sobretudo, o havermos aprendido a reconhecer, senão com orgulho, ao menos tranquilizados, na cara de cada um de nos ou na de nossos tios e primos, uma bocarra carnuda, cabelos crespos ou aqueles narigões fornidos de indubitável procedência africana servil. (Ribeiro, 1977: 13)

Enrique R. Larreta y Guillermo Giucci, co-autores de *Gilberto Freyre, una biografía cultural* (2007) sostuvieron que *Casa grande & senzala* es “la representación de un mito”, instalándose con ella la “creencia profunda” de que el sincretismo cultural y el mestizaje ayudarían principalmente a la integración de los que se considerarían contrarios y a equilibrar los antagonismos, corrigiendo los posibles conflictos entre negros–blancos: “a miscigenação que largamente se practicou aqui corrigiu a distância social que doutro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a matatropical; entre a casa-grande e a senzala”. (Freyre, 1933: 46)

Si bien las teorías freyreanas dieron a entender que en Brasil la democracia racial existía, pues el autor comparaba la realidad nacional con respecto a otras realidades como la de EEUU<sup>8</sup> y la de África del sur, el antropólogo al mismo tiempo también podía reconocer la existencia de prejuicios raciales al interior del país. Al respecto, en una

---

<sup>8</sup> A inicios del siglo XX en EEUU a diferencia de Brasil, el racismo era completamente evidente, siendo explícito en las propias leyes del país. Incluso existía una ley denominada coloquialmente como “one drop rule” (*una sola gota*) aplicada principalmente en el sur del país, concepto que implicaba que una persona debía ser identificada como negro si presentase aunque sea un rastro de ascendencia negra (o siquiera una sola gota de sangre negra) en su herencia genética. Es decir EEUU se fue construyendo racialmente bajo la dicotomía exclusiva de ser negro o de ser blanco siendo inexistentes los términos ambiguos que permitieran al ciudadano alejarse o renegar de su origen étnico, hecho que en cambio sí caracterizó a Brasil (Silva, 1994: 68). No obstante, aunque en EEUU desde un comienzo haya existido esta categorización racial de la población -aspecto que tardíamente se fue desarrollando en Brasil- esta fue una forma de dibujar líneas raciales entendiéndose así que el cruce de razas no sería algo deseado y al mismo tiempo servía para colocar la categoría de negro en un lugar inferior. De ahí también el auge de la segregación, a través de la cual se conseguían suprimir los derechos de la población negra.

entrevista hecha en 1935 le pidieron su opinión en relación a que si el prejuicio contra el negro y contra el mulato existía o no en Brasil, a lo que el antropólogo respondió:

Parece-me que sim. É evidente [...] Naturalmente há no Brasil uma doçura nas relações entre a gente branca e a de cor que não se encontra em outros países de população semelhante a nossa. Esta parte do mundo parece estar sujeita a uma série especial de influencias amolledoras. Mas não se conclue dahi que há ausencia de preconceitos de raça [...] Outra coisa. Existem preconceitos de raça no Brasil dentro da própria população de cor, entre suas varias camadas, e obedecendo, muitos deles, a diferenças de situações económicas. Outros, a motivos psicologicos. (Freyre 1935 *apud* Larreta y Giucci 2007: 515).

Vale aclarar que Gilberto Freyre nunca habló directamente de “democracia racial” e incluso no existe apartado alguno al interior de *Casa grande & senzala* que haga referencia literal a ello. No obstante, de lo que si existe evidencia es que el autor hizo uso de la expresión “democracia étnica” en unas conferencias realizadas en la Universidad del Estado de Indiana en 1944; “mas o seu sistema excessivamente paternalista e mesmo autocrático de educar os índios desenvolveu-se às vezes em oposição às primeiras tendências esboçadas no Brasil no sentido de uma democracia étnica e social”. (Freyre, 1947: 78)

Roger Bastide (1898-1974) -sociólogo francés, profesor de la Universidad de São Paulo e investigador de la cultura afro-brasileña- fue un personaje también reconocido en este aspecto. Incluso según las fechas debería considerarse como el primer sujeto que usó el concepto de “democracia social y racial” en el año 1944 luego de un encuentro que tuvo con el propio Gilberto Freyre, dato que generó la duda si el concepto usado por este fue de su autoría o habría provenido en cambio directamente del antropólogo pernambucano. No obstante, en el artículo escrito por Antonio Sergio Guimarães, titulado *Democracia racial: el ideal, el pacto y el mito* en el año 2002, el concepto de democracia racial fue difundido recién en 1950. En ese año Abdias do Nascimento en una conferencia realizada en el I Congreso del Negro Brasileño mencionó explícitamente dicha frase, la cual sería citada más adelante por el mismo, tanto en su texto denominado *O negro revoltado* (1968) como en *O Genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (1978); “Monstruosa máquina irónicamente designada ‘Democracia Racial’ que só concede aos negros um único privilégio: aquele de se tornarem brancos, por dentro e por fora”. (do Nascimento, 1978: 93)

Y en continuación con la figura de Gilberto Freyre sólo en los años 60 se constata a éste usando la frase literalmente. A través de ella el escritor esclarece su malestar o su decepción al presenciar cómo la democracia racial defendida en los años 30, que el mismo pareció construir utópicamente estaba siendo destruída a causa de la conformación de grupos humanos basados en la lógica de la diferenciación racial que se insinuó anteriormente como característica de la sociedad norteamericana. De esa manera el antropólogo en vez de enfocarse en los por qué de dicha transformación social destacó principalmente el hecho de que la lucha a favor de la negritud<sup>9</sup> paradójicamente acababa por replicar el sistema racista que tanto confrontaba. Así y de acuerdo con el autor, el antiguo paraíso racial brasileño caracterizado por su armonía social estaría llegando a su fin debido a estas nuevas reivindicaciones sociales.

Palavras que ferindo o que Angola tem de mais democrático - a sua democracia social através daquela mestiçagem que vem sendo praticada por numerosos luso-angolanos, ao modo brasileiro - fere o Brasil; e torna ridícula - supremamente ridícula - a solidariedade que certos diplomatas, certos políticos e certos jornalistas do Brasil de hoje pretendem, alguns do alto de responsabilidades oficiais, que parta de uma população em grande parte mestiça, como a brasileira, a favor de afroracistas. Que afinidade com esses afroracistas, cruamente hostis ao mais precioso valor democrático que vem sendo desenvolvido pela gente brasileira - a democracia racial - pode haver da parte do Brasil? Tais diplomatas, políticos e jornalistas, assim procedendo, ou estão sendo mistificados quanto ao afroracismo, fantasiado de movimento democrático e de causa liberal, ou estão sendo eles próprios mistificadores dos demais brasileiros. Nós, brasileiros, não podemos ser, como brasileiros, senão um povo por excelência antissegregacionista: quer o segregacionismo siga a mística da "branquitude", quer siga o mito da "negritude". Ou o da "amarelitude". (Freyre 1962 *apud* Guimarães 2002, 318-319)

De acuerdo a lo expuesto por G. Freyre entonces, la distancia entre los grupos y su propia autoseparación favorecían el antagonismo racial, en cambio mientras más cohesionada una comunidad menos serían las diferencias. Así la idea de democracia racial -representada y defendida por el autor en su obra sería "ofrecido para ser compartido por toda la nación" (Larreta y Giucci, 2007: 423)- se fue gestando como un mito que pasó a constituir el pensamiento brasileño. En relación a lo expuesto, Nelson

---

<sup>9</sup> El concepto de negritud es tomado de Alberto Guerreiro Ramos quien apela al término tomando como ejemplo la "negritud" aplicada en Francia, luego de 1950 para pensar la cuestión racial en Brasil. El término lo usaría para hablar sobre una autenticidad que le habría sido arrebatada al negro. El concepto de autenticidad significaría para él "honestidad consigo mismo, adesão e lealdade ao repertório de suas contingências existências, imediatas e específicas". Este autor se preocupó por determinar que todas las ideas existentes en torno al negro y las que éste mantiene sobre si mismo, habrían sido elaboradas por el hombre blanco, es por ello, que el sentimiento de negritud vendría a recuperar aquella identidad o esencia perdida o arrebatada. Sobre eso el autor expresó "sou negro, identifico com o meu corpo em que o meu eu está inserido, atribuo à sua cor suscetibilidade de ser valorizada esteticamente e considero a minha condição como um dos suportes de meu orgulho pessoal [...]". (Ramos, 1957a, p. 156)

Rodrigues contrariamente diría; "A "democracia racial" que nós fingimos é a mais cínica, a mais cruel das mistificações" (Rodrigues, 2009: 340). Frente a la idea de una convivencia armoniosa entre razas Nelson Rodrigues tenía una opinión contraria, indicando que nadie en Brasil estaría exento de prácticas que buscaban humillar a personas por ser negras, lo cual en vez de colocar a su país como un lugar muy distinto de los EEUU, los aproximaba.

Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. A vida do preto brasileiro é toda tecida de humilhações. Nós tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e noite (Rodrigues 1957 *apud* do Nascimento 1966: 157).

En sintonía con el comentario anterior Nelson Rodrigues en su libro *Mémoires: a menina sem estrela* (Rodrigues, 2009: 340) mencionó que la "cuestión racial" en Brasil además de evidenciar la humillación a la que estaría condenado el negro se caracterizaría porque éste, "em vez de odiar o branco [...] é um ressentido contra o próprio preto", aspecto tocado en el primer capítulo de este trabajo y presente como un rasgo distintivo del protagonista al interior de la obra:

ISMAEL (fazendo abstração de tudo e de todos, e falando para si mesmo) – é castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, e não devia, o meu suor de preto... Só desejei o ventre de mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha o peito claro... Agora estou pagando... (Rodrigues, 1993: 600)

Lo anterior según los planteamientos de F. Fanon evidenciarían la situación alienante del negro de las colonias, doble alienación, por un lado esclavo de su sentimiento de inferioridad, producto de la superioridad blanca, y por otro lado al renegar de si y al discriminar a sus semejantes

o preto inferiorizado passa da insegurança humilhante à auto-acusação levada até o desespero. Frequentemente a atitude do negro diante do branco, ou diante de um semelhante, reproduz quase que integralmente uma constelação delirante que toca o domínio do patológico. (Fanon, 2018: 66)

Nelson Rodrigues también agregaría a lo anterior que constataría que los negros en Brasil "gostariam de ser brancos de arminho" valorando en ese sentido "al blanco" y "el ser blanco", situación que los llevaría a vivir la desestimación propia, lo cual desde un punto de vista histórico habría sido la opción más conveniente para que este grupo pudiese

entrar en un mundo ideado por y para blancos, quienes componían la elite dominante y al mismo tiempo para conseguir el reconocimiento social al interior de este mundo.

O negro permaneceu sempre condenado a um mundo que não se organizou para tratá-lo como ser humano e como “igual”. [...] para participar desse mundo, o negro e o mulato se viram compelidos a se identificar com o branqueamento psico-social e moral. Tiveram de sair de sua pele, simulando a condição humana padrão do “mundo dos brancos”. (Fernandes, 1972: 15)

En palabras de Nelson Rodrigues “Não há na Terra ninguém mais só do que o nosso preto. Um esquimó tem a companhia de meia dúzia de outros esquimós. A solidão do negro brasileiro não tem nem a companhia do próprio negro” (Rodrigues, 1968: 167). Dicha soledad se vincula al aislamiento de Ismael que por causa de su complejo racial construye una vida alejada de la ciudad, del contacto humano y lejos de hombres blancos que puedan desear a su mujer. Incluso el aislamiento se acrecienta cuando aparece en escena el mausoleo de vidrio, lecho de muerte como símbolo, edificado al interior de su propia casa y construído inicialmente para pasar el resto de su vida junto a Virgínia;

ISMAEL – Eu não te disse um dia que precisava descobrir um lugar, onde me esconder contigo; um lugar em que ninguém entrasse, ninguém pudesse entrar; é onde o desejo desses brancos (parece indicar brancos invisíveis) não te alcançasse? [...] É esse o lugar [apuntando para el mausoleo]. (Rodrigues, 1993: 620)

Aislamiento también constatado y evaluado por Frantz Fanon quien dijo al respecto que el origen de éste aislamiento proviene del sentimiento de inferioridad exacerbado del negro, aún más cuando existe consciencia por parte de éste de su inferioridad económica; “Só há complexo de inferioridade após um duplo processo: inicialmente econômico; em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade” (Fanon, 2008: 28). Sin embargo, para el psiquiatra martinicano el aislamiento jamás tiene un destino placentero, por el contrario se torna algo insoportable generando emociones como rabia y odio que mueven al negro a ir en búsqueda del blanco y “de lo blanco” para contrarrestar dicha falta.

o negro não pode se satisfazer no seu isolamento. Para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Donde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco, essa vontade determinada de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, a parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego. [...] é pelo seu interior que o negro vai tentar alcançar o santuário branco. (Fanon, 2018: 60)

A su vez al inicio de la trama el autor entrega las características del ambiente de la obra sugiriendo que a medida que la soledad del protagonista crece, la escenografía también debería ser modificada: “A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro” (Rodrigues, 1993: 573). Así lo que el protagonista vive emocionalmente estaría vinculado a su propio hogar, por tanto las características de la casa no serían más que una proyección del plano íntimo de Ismael.

## CAPÍTULO 3

### ANJO NEGRO Y SU DIMENSIÓN MÍTICA

A obra de Nelson Rodrigues está impregnada de personagens míticas e de simbología que traz à tona legítimas expressões do inconsciente colectivo. (Zeitel, 1981: 245)

Desde 1980 *Anjo negro* hace parte de las "peças míticas" de Nelson Rodrigues, definición dada por Sábato Magaldi a un grupo de cuatro obras: *Álbum de família* (1945), *Senhora dos afogados* (1947), *Dorotéia* (1949) y *Anjo negro* (1946), las cuales serían denominadas de esa forma porque a juicio del crítico teatral se caracterizarían por explorar "o inconsciente primitivo, arquetipos e mitos ancestrais" (Magaldi, 1994: 11).

El objetivo principal de este capítulo es descubrir ese supuesto carácter mítico de *Anjo negro*, por ello tanto el trabajo efectuado por Sábato Magaldi, como también la lectura hecha por Amália Zeitel, profesora de teatro de la Universidad de São Paulo que habría coincidido en algunos puntos con el crítico teatral en su texto *Nelson Rodrigues: Autor vital* (1981) nos sirven de base para emprender dicha investigación.

Antes del análisis del texto se dará un paso por el concepto de mito para luego realizar una lectura mítica en relación a nuestro objeto de estudio. No obstante, es importante dejar en claro que este apartado no pretende abarcar todo lo que pueda estar vinculado a este concepto, pues eso podría ser parte de una sola investigación académica, aún más entendiendo que "El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias" (Eliade, 1991: 6).

Es por eso que serán escogidos los estudios que plantean el nexo entre mito y realidad, como fueron los efectuados por Mircea Eliade (1907-1986), profesor, filósofo, novelista e historiador de religiones y mitos y las investigaciones de Francisco Díez de Velasco (1960), historiador y estudioso de religiones que continúa estudiando la relación entre mito y sociedad, como también los que buscan su relación con respecto al género trágico, en este caso nos apoyaremos en los estudios de las tragedias griegas de Jean Pierre Vernant (1914-2007). Aún más cuando el "teatro mítico" de Nelson Rodrigues tiene como influencia estructural las tragedias griegas clásicas.

Los estudios correspondientes a los autores antes mencionados servirán de apoyo para aclarar las diversas funciones asociadas a los mitos, entendiendo realidad y género trágico como espacios en los que el mito fue y continúa siendo una gran influencia para la configuración de una sociedad. Junto a los conceptos de realidad y tragedia también será incorporado y bajo esa misma lógica lo que respecta a la psique humana, lugar en que el mito es considerado como un “huésped amable de nuestra mente” (de Velasco, 2010: 83)

Se trataría, en general, de narraciones heredadas cuyo valor conformador de los comportamientos colectivos podía ocasional o generalmente ser cosa del pasado pero cuyo manejo, de todos modos, era necesario, pues ofrecían un marco de referencias compartido y un contexto imaginario común [...] No solo palabras, no solo poesía, no solo épica... Imágenes que mostraban modelos de comportamiento, de entender el mundo, de entender el papel de unos y otros en él: varones, mujeres, griegos, bárbaros, humanos, animales, dioses, héroes... instrumentos de identidad(es). (de Velasco, 2010: 100).

En este último punto es que el psicoanálisis, desde una óptica freudiana y junguiana, sirve como apoyo para la interpretación de la relación que se establece entre mito e imaginario social<sup>10</sup>, como también con respecto a las subjetividades y a la conformación de las identidades y su relación con el inconsciente y los arquetipos sociales.

---

<sup>10</sup> Cuando nos referimos a imaginario social nos referimos a los preceptos de Cornelius Castoriadis (1922-1997) -filósofo, economista y psicoanalista francés, de origen griego-, que en una Conferencia dada el 14-16 de septiembre de 1981 en el Simposio Internacional de Stanford “Desorden y orden” explicó el imaginario social como la matriz a través de la cual pensamos, actuamos y percibimos el mundo, permitiendo dar sentido a lo visible y por lo mismo estructurarlo, organizando la percepción y determinando como reales ciertas cosas, situaciones, etc. El imaginario en este caso tiene también un carácter histórico, ya que genera todo lo existente en una sociedad específica, generando leyes, instituciones e ideologías. Es algo concreto, creado socialmente y capaz, al mismo tiempo, de crear a la sociedad.

“¿Cuál es la parte de nuestro pensamiento y de todos los modos de ver las cosas y hacer las cosas que no está condicionada o determinada en un grado decisivo por la estructura y las significaciones de nuestra lengua materna, por la organización del mundo que esa lengua expresa, por nuestro primer ambiente familiar, por la escuela, por todos esos “haz esto” y “no hagas esto” que nos han acosado constantemente, por los amigos, por las opiniones que circulan, por las maneras de hacer que nos imponen los artefactos innumerables en medio de los cuales estamos inmersos, etc. [...] De conformidad con sus normas, la institución produce individuos, quienes, por construcción, son no solamente capaces de reproducir la institución sino que están obligados a reproducirla. [...] Llamo imaginarias a estas significaciones porque no corresponden a elementos “racionales” o “reales” y no quedan agotadas por referencia a dichos elementos, sino que están dadas por creación, y las llamo sociales porque solo existen estando instituidas y siendo objeto de participación de un ente colectivo impersonal y anónimo. (Castoriadis, 1981: 67-68) Para el autor, dentro de ésta lógica el mito “es esencialmente un modo por el que la sociedad catectiza con significaciones el mundo y su propia vida en el mundo, un mundo y una vida que estarían de otra manera evidentemente privados de sentidos”. (Castoriadis, 1981: 71)

El mito no es exactamente una creencia y aún menos un acto de fe, sino que constituye la experiencia cotidiana, el imaginario vivido, el modo de relación de los hombres consigo mismo, con el mundo y con los otros. (Ansart, 1993: 95)

Por último el capítulo será finalizado regresando al tema histórico que se encuentra transversalmente a lo largo de toda la obra. Se retomará la cuestión étnico- racial que ya ha sido abordada en el capítulo anterior, solo que en este apartado se colocará la idea de democracia racial ya no como una verdad ni como parte del orgullo y del anhelo de la sociedad brasileña, sino en relación al cuestionamiento posterior que muchos intelectuales hicieron en relación a esta, quienes finalmente aportaron para tratar la democracia racial como un mito nacional.

### 3.1.- MITO, SOCIEDAD Y PSICOANÁLISIS

A lo largo de la historia el mito o las mitologías han suscitado gran interés. Por ello las diferentes ciencias sociales como la antropología, la religión, el psicoanálisis, la psicología, por nombrar algunas, se han dedicado a interpretarlo y a encontrar su significado. Sin embargo, ninguna se ha posicionado como la más válida con respecto a las otras en las lecturas que realizan sobre este tema.

A pesar de la existencia del vasto mundo que gira en torno a los mitos ésta investigación sigue en muchos aspectos lo planteado por Mircea Eliade en su libro “Mito y Realidad” (1991). En ese sentido y coincidiendo con el autor vale aclarar que éste capítulo se aleja completamente de la idea de que mito es sinónimo de “fábula”, “mentira”, “ilusión” o “ficción”, significados aplicados corrientemente al término y acuñados incluso por los griegos de quienes heredamos la palabra en cuestión<sup>11</sup>.

En las siguientes páginas en cambio se rescatará el vínculo que presenta el mito con respecto a lo religioso, a lo sagrado y a la historia y se usará preferentemente la línea que analiza el mito como un elemento “vivo” dentro de una sociedad, que actúa “en el sentido de proporcionar modelos de conducta humana y de conferir por eso mismo significación y valor a la existencia” (Eliade, 1991: 4). De esta manera se propone el mito como un elemento que incide en la fundación y en el desarrollo de la vida social, de la cultura y de las subjetividades, sirviendo también como metáfora sutil para la comprensión de las complejidades de la realidad.

En los tiempos sagrados y antiguos por ejemplo los mitos se creían y se vivían. De hecho Jean-Pierre Vernant (1914-2007) en el primer capítulo del libro *Mito y Tragedia en la Grecia antigua I* (2002) expone que la irrupción del género trágico (a fines del siglo VI a. C en Atenas) significó entre muchos otros aspectos un cuestionamiento a esa forma de vida arcaica, como también al comportamiento del hombre griego que sustentaba su vida en los diversos mitos populares creyendo

---

<sup>11</sup> En la antigüedad, para los griegos la palabra *mythos* significaba “pensamiento que se expresa, que da un parecer u opinión” (Brisson, 2010: 17). Según Francisco Díez de Velasco (2010: 89) *mythos* también era una categoría de significado bastante amplia que además de contener los conceptos expuestos en el párrafo, al mismo tiempo significaba: “discurso, relato, diálogo, noticia, consejo, orden, decisión, proyecto”. No obstante, estos sentidos originales de la palabra se han modificado junto con las épocas. Y con respecto al uso actual de la palabra a la que se le confiere el significado inmediato de mentira habría sido Platón el primer hombre en dejarnos esa herencia (Brisson, 2010: 17).

fervientemente en la superioridad y en los designios de los dioses y para quienes un héroe era exclusivamente un sujeto de valores perfectos y nobles;

Tensión entre el mito y las formas de pensamiento propias de la ciudad, conflictos en el hombre, el mundo de los valores, el universo de los dioses, carácter ambiguo y equívoco de la lengua, todos esos son los rasgos que marcan fuertemente la tragedia griega. (Vernant, 2002: 39)

El mito fue un elemento importante e indispensable al interior del mundo griego clásico, pues aunque las tragedias fueron un medio a través del cual se reinventaron diversos mitos antiguos, estos continuaron siendo el tipo de narración predilecta para ser transmitida a todas las generaciones. Continuando con J. P. Vernant el mito junto al pensamiento jurídico, a lo religioso y a las tradiciones heroicas (2002: 20-21) se utilizó como base del contenido del relato apoyando en la elaboración y definición de las leyes sociales que hasta entonces no había determinado el aparato jurídico en Atenas (2002: 19)

En las tragedias el mito escogido no sólo se representaba, sino que principalmente se cuestionaba en función de esa nueva idea de ciudadano y del funcionamiento de la polis que se deseaba construir. Es decir, a través de él se representaban los valores de la ciudad y se modelaba el comportamiento ciudadano, comportamiento que el propio ciudadano quería para sí creándose una identidad colectiva. (Brisson, 2010: 24)

La tragedia se distancia de los mitos heroicos en los que se inspira y que transpone con mucha libertad. Los cuestiona. Confronta los valores heroicos, las antiguas representaciones religiosas, con los modos de pensamiento nuevos que señalan la creación del derecho en el marco de la ciudad. [...] Hay una consciencia trágica de la responsabilidad cuando los planos humanos y divino son lo bastante distintos como para oponerse sin dejar por ello de aparecer como inseparables. (Vernant, 2002: 18)

Conforme lo anterior los griegos fueron responsables de dos hechos importantes, en un primer momento supieron crear y heredar al mundo una gran diversidad de mitos, y por otro lado fueron quienes posicionaron a los mitos en un lugar inferior. Con ello se les arrebató la labor de ser quienes poseían las explicaciones de los misterios del universo y del ser humano. Ese privilegio en cambio acabó transferido al “logos” que producían los filósofos, verdades del punto de vista platónico (Vernant, 2002: 24). Posteriormente

esta misma idea acabó siendo respaldada en el período de la ilustración y fomentada por el positivismo.

Y es que, además, no se puede pensar la palabra mito sin el (falso, imaginario y venenoso) enfrentamiento *mythos*– *logos*, confortable producto binario que haría de *logos* el discurso verdadero y de *mythos* una narración no histórica, suave, placentera, imaginal, «romántica», pero incluso (o sobre todo) también [...] falsa o improbable (o simplemente de un carácter tan débil que la falsedad no resultaría asunto muy relevante). (de Velasco, 2010: 91)

En los tiempos actuales los mitos pueden considerarse aún vivos, pues aspectos del pasado e incluso algunos mitos siguen sucediendo. De diversas maneras las sociedades y las diferentes culturas acaban reactualizándolos, ya sea a través del pensamiento o al llevar a cabo ciertos tipos de ritos o conductas.

El mito resulta pues no solo un modelo de comportamiento para el presente sino también una reserva de modelos de comportamiento aplicables a muy diversas circunstancias, sirviendo pues como medio de adaptación a situaciones cambiantes. (de Velasco, 1997: 9)

Sin embargo, algunas sociedades por no decir la mayoría, ya no los consideran parte inherente de sus culturas y menos parte esencial de éstas, lo cual es posible de explicar luego de que las ciudades griegas desaparecieran y los imperios tomaran su lugar, así “el aspecto social y político del mito tendió a desaparecer en el mundo mediterráneo”. (Brisson, 2010: 40). A pesar de la evolución que ha sufrido el mito a lo largo de la historia, para muchos de los estudiosos en este tema dilucidar un mito se torna interesante e incluso necesario, pues no solo ayuda a entender el pasado de las sociedades arcaicas, sino también para entender por qué operan de determinada manera las sociedades contemporáneas. El mito entonces puede utilizarse como un instrumento a partir del cual las sociedades pueden autocomprenderse, entender su origen, su desarrollo histórico, sus éxitos y fracasos, es decir pensar su evolución.

Bronislaw Malinowski trató de desentrañar la naturaleza y función del mito en las sociedades primitivas: «Enfocado en lo que tiene de vivo, el mito no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace revivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas. En las civilizaciones primitivas el mito desempeña una función indispensable: expresa, realza y codifica las creencias; salvaguarda los principios morales y los impone; garantiza la eficacia de las ceremonias rituales y ofrece reglas prácticas para el uso del hombre. El mito es, pues, un elemento esencial de la civilización humana; lejos de ser una vana fábula, es, por

el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica (...) El conocimiento que el hombre tiene de esta realidad le revela el sentido de los ritos y de los preceptos de orden moral, al mismo tiempo que el modo de cumplirlos». (Eliade, 1991: 25)

Un ejemplo ilustrativo de lo que se expone en el fragmento anterior puede ser lo que sobre el incesto expuso Sigmund Freud (1856-1939) –neurólogo y creador del psicoanálisis-, en el libro *Tótem y Tabú* (1913). La premisa de éste consistió en demostrar que ciertos comportamientos arcaicos se condicen con lo que ocurre en el presente. En ese sentido para éste la psicología de los primitivos en algunos casos sería similar a la psicología neurótica que constató como un rasgo típico de la modernidad, considerando lo que ocurría en antaño como “un estadio previo bien conservado de nuestro propio desarrollo”. (Freud, 1913: 11). De esa manera colocó el incesto de la horda primordial como un mito histórico para explicar con ello el surgimiento de la cultura.

El incesto según Sigmund Freud era un tema complejo y polémico, el cual lo constató (sin poder corroborar con exactitud su comienzo) en tribus sumamente antiguas (“en las primeras”) centrándose con mayor detención en el caso de los aborígenes australianos.

De estos caníbales pobres y desnudos no esperaríamos, desde luego, que en su vida sexual observaran reglas éticas como las entendemos nosotros, o sea, que impusieran un alto grado de restricción a sus pulsiones sexuales. No obstante, nos enteramos de que se han fijado como meta, con el mayor cuidado y la severidad más penosa, evitar relaciones sexuales incestuosas. Y aun su íntegra organización social parece servir a este propósito o estar referida a su logro. (Freud, 1913: 12)

La prohibición del incesto o el horror del incesto como expresaba el psicoanalista, era posible porque estas tribus, divididas en clanes, tenían un sistema basado en el *totemismo*<sup>12</sup>; práctica social obligatoria, mediante la cual un clan venera a un *tótem*; antepasado, espíritu guardián y auxiliador, en general un animal, sagrado, que está prohibido matar. Una de las reglas del totemismo y que le interesó al psicoanálisis fue el hecho de que no permitían los vínculos sexuales, ni matrimonios entre sujetos que estuvieran representados por un mismo tótem.

---

<sup>12</sup> Según Sigmund Freud (1913: 8), el totemismo es una institución religiosa y social muy alejada de nuestra sociedad y de nuestro sentir actual. Esta práctica, caducada, debe haber evolucionado a otras formas, dejando de igual forma sus huellas y su sentido principal en las mentes de los niños.

Por tanto, los grupos humanos basados en el totemismo exigirían que un sólo hombre tendría la facultad de mantener vínculos sexuales con las mujeres de su mismo clan. En cambio, el resto de los hombres estarían destinados por respeto al tótem a buscar mujeres de otros lugares que fuesen representadas por un tótem diferente. Lo que el psicoanálisis realizó con respecto a este tema fue constatar tanto en tiempos primordiales como en el presente de su época, al incesto como un tema tabú<sup>13</sup> (“horror sagrado”). Este tema desde la lógica del mito puede entenderse en el siguiente sentido.

La idea implícita de esta creencia es que es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida, y no sus sucesivas epifanías. De un modo parecido, no es lo que han hecho el padre o el abuelo lo que se enseña al niño, sino lo que hicieron por primera vez los Antepasados, en los tiempos míticos. (Eliade, 1991: 18)

Carl Jung que centró gran parte de sus estudios en la relación del inconsciente y de los mitos afirmó que también “Freud había visto ya el carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente” (1970: 10) sin saber tal vez que para el psicoanalista su primera referencia fue él mismo (Strachey, 1913: 4). Con respecto a Sigmund Freud este se interesó por la antropología social arrojándole luces del psicoanálisis por el año 1897 (mucho antes de su contribución principal que es el ensayo sobre la horda primordial), constatándose en la Carta 78 dirigida a su amigo Fliess un 12 de diciembre de ese año en la cual mencionaba

¿Puedes imaginar lo que son los mitos "endopsíquicos"? He ahí el último engendro de mis gestaciones mentales. La borrosa percepción interior del aparato psíquico propio estimula ilusiones de pensamiento que son naturalmente proyectadas afuera, por lo común en el futuro y el más allá. La inmortalidad, la justa recompensa, la vida después de la muerte, son todas reflexiones de nuestra psique interior... psicomitología. (Freud, 1913: 4-5)

Es decir, a través del psicoanálisis el mito antes de ser un relato e imágenes que explican algún evento con la capacidad de ser proyectado hacia el futuro es una expresión original de las profundidades de la psique humana en donde en general se hallan los deseos primarios del ser humano. La gran diferencia es que S. Freud solo habría centrado

---

<sup>13</sup> El tabú según Sigmund Freud (1913: 27) carga con dos acepciones contradictorias. Por un lado, remete a algo sagrado y santo, y por otro a algo prohibido, impuro y peligroso. De este también es importante rescatar que se expresa mediante prohibiciones, en nada vinculadas a lo religioso y lo moral, incluso fue considerado anterior a toda religión y moral siendo uno de los códigos más antiguos de la humanidad. En ese sentido el tabú opera desde un lugar propio que no se puede identificar ni fundamentar, sin embargo, sus prohibiciones provienen incomprensiblemente desde el mismo.

sus investigaciones en el inconsciente personal, C. Jung en cambio se habría separado de su mentor pues habría constatado un tipo de inconsciente correspondiente a lo colectivo.

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión. “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, cum grano salis, los mismos en todas partes y en todos los individuos. (Jung, 1970: 10)

Con respecto al inconsciente personal, S. Freud corroboró que las acciones humanas tendrían en la mayoría de los casos un origen sexual e infantil, en ese sentido la libido sería el motor principal del sujeto.

hace tiempo que el horror de los salvajes al incesto se ha discernido como tal, y no requiere más interpretación. Lo que nosotros podemos añadir para apreciarlo es este enunciado: se trata de un rasgo infantil por excelencia, y de una concordancia llamativa con la vida anímica del neurótico. El psicoanálisis nos ha enseñado que la primera elección de objeto sexual en el varoncito es incestuosa, recae sobre los objetos prohibidos, madre y hermana. (Freud, 1913: 26)

Para éste la prohibición del incesto, tan estricta en estas tribus habría ocurrido porque era “probable que la tentación de ellos sea mayor, y por eso les haga falta una protección más amplia” (Freud, 1913: 19). En ese sentido la línea freudiana aplicaría el mismo criterio para el análisis de las sociedades actuales, en las cuales también existiría ese impulso sexual dirigido a consumir la práctica del incesto. Sin embargo, la vida en civilización implicó que la especie humana *evitara* dicha pulsión; “A esas costumbres o prohibiciones normativas podemos llamarlas «evitaciones» {«avoidances»}”. (Freud, 1913: 19)

Es sobre todo un producto de la profunda aversión del ser humano a sus propios deseos incestuosos de antaño, caídos luego bajo la represión. Por eso no carece de importancia que los pueblos salvajes puedan mostrarnos que también sienten como amenazadores, y dignos de las más severas medidas de defensa, esos deseos incestuosos del ser humano, más tarde destinados a la condición de inconscientes [*Unbewusstheit*]. (Freud, 1913: 26)

Para el psicoanálisis freudiano el ser humano en este contexto es un ser en conflicto, pues existiría una contradicción entre el principio de vida que se basa en los deseos sexuales más antiguos del hombre (“pulsiones”), y las demandas del medio social (“moral sexual “cultural””). Es decir, el ser humano carga naturalmente con ciertos deseos sexuales, pero consciente o inconscientemente acaba rechazándolos escogiendo el

control social de los impulsos, aunque se conozca que el hombre nunca internaliza completamente la prohibición. En cuanto a esto, Carl Jung concordaría con su mentor

Hacia fuera tal vez se haya olvidado pero hacia dentro, no. [...] Hacia fuera se es una especie de hombre civilizado, y por dentro, primitivo. En el hombre hay una parte que no está dispuesta a desprenderse realmente de los comienzos, y otra que cree haber superado hace tiempo todo eso en todos los aspectos. (Jung, 2002: 253-254)

Con respecto a este tema Carl Jung difería nuevamente con Sigmund Freud, pues raras veces halló una explicación sobre el incesto en el ámbito de “lo personal”, ni tampoco a través de la fuerza sexual-libidinal del sujeto o de las fantasías de índole infantil de éste. Por el contrario, lo consideraba un aspecto universal, anterior incluso a la sexualidad y lo entendía en sentido simbólico, pues representaba algo de naturaleza religiosa cargando así con un significado espiritual (1994: 176). Carl Jung vio el incesto como una forma simbólica que permitía el regreso a la esencia del sujeto, pues el caso específico de entrar en contacto con la madre implicaría vivir un nuevo nacimiento.

el mito solar prueba claramente que la base fundamental del deseo «incestuoso» no es la cohabitación, sino la peculiar idea de volver a ser niño, de volver a la protección de los padres, de introducirse en la madre para ser parido de nuevo por ella. (1982: 236)

Las ideas sobre el mito expuestas por los autores citados parecen sostener que aunque existan múltiples y diversas culturas, muchas continúan y continuarán reactualizando mitos aún más cuando prueben alguna verdad. En ese sentido, la prohibición del incesto de la hora primordial puede comprenderse como mito, pues se convierte en referencia y en ejemplo de una decisión en este caso por el bienestar social, considerándose incluso una de las primeras formas sociales de aplicar el poder de la ley.

el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una «historia verdadera», puesto que se refiere siempre a realidades. El mito cosmogónico es «verdadero», porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo; el mito del origen de la muerte es igualmente «verdadero», puesto que la mortalidad del hombre lo prueba, y así sucesivamente. (Eliade, 1991: 6)

De acuerdo con M. Eliade (1991: 18) las sociedades reactualizan el mito, pues significa en algunos casos, como bien lo sugirió Carl Jung un “retorno al origen”, transformándose en un anhelo universal y en un beneficio tanto para los vivos como para los muertos; “la comunidad se renueva en su totalidad; recobra sus «fuentes», revive sus «orígenes»”. Esta lógica fue utilizada específicamente por el pueblo griego en el uso de

sus mitologías, pues las mitologías judías en cambio se sostienen en una temporalidad contraria; en la que “el tiempo mesiánico está por venir”. Así, en la actualización de un mito está presente tanto el pasado más antiguo como el futuro más lejano.

“La sociedad es creación, y creación de su misma autocreación”, pues el ser humano vive bajo una lógica en la que es creador de las instituciones (lenguaje, normas, familia, etc.) y de las significaciones asociadas a estas instituciones (tótems, tabúes, dioses, polis, mercancía, patria, etc.), pero al mismo tiempo es quien acaba sometido y dependiendo de éstas (Castoriadis, 1997: 4). El mito es un ejemplo que cabe dentro de esa idea, pues si bien corresponde al dominio humano siendo plena creación humana, naciendo de sí mismo según el psicoanálisis, “pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente” (Jung, 1970: 13), éste presenta una influencia importante en el pensamiento y en las acciones de los individuos. Así el psicoanálisis encontró en el mito el lugar fecundo para comprender cómo a través de los elementos que pueblan el imaginario social se establecen órdenes sociales, lingüísticos y psíquicos.

En relación a lo anterior vale la pena aclarar que tanto el mito de Edipo Rey de Sófocles como el mito de Tótem y Tabú sirven para esclarecer la idea final del párrafo anterior. En ambos mitos Sigmund Freud vio presente la ley universal de la prohibición del incesto con la madre y también el asesinato del padre que no es el mismo en cada uno de los relatos. En la tragedia griega el asesinato del padre permite el incesto con la madre, lo cual conduce en última instancia al autocastigo (ojos heridos) del protagonista cuando conoce la verdad. En el mito de tótem y tabú en cambio, el padre primordial es asesinado por todos sus hijos, no obstante estos no practican el incesto con la madre, pues luego de la muerte del padre surge el sentimiento de culpa y el remordimiento, lo cual los lleva a restaurar el rechazo de la endogamia. De esa forma en un mito el goce de la madre existe pero cuando este se hace evidente existe la vergüenza y el castigo y en el otro, el goce de la madre solo le corresponde al padre, pues cuando existe la posibilidad del goce por los hijos no es consumado.

Lo que elabora Sigmund Freud a partir de estos dos mitos es lo que el denominó como el Complejo de Edipo. Este complejo expone que tanto el niño como la niña se encuentran en una situación indefensa frente a la figura del padre que tiene el privilegio

exclusivo de gozar de la madre. Así el psicoanalista sostuvo que para los hijos existirían dos posibilidades, la satisfacción pasiva o activa, lo que implicaría u ocupar el lugar de la madre o colocarse en el lugar del padre. En síntesis el complejo de Edipo para S. Freud implicaría un destino impuesto simbólicamente por el padre para cada hijo aunque estos desearan lo contrario, por tanto el padre es la figura principal al interior del triángulo (padre-hijo(a)-madre). Así el mito de Edipo sirve como ejemplo para reafirmar la fuerza que contiene el mito de tótem y tabú (prohibición del incesto y el padre como fuerza simbólica primordial), lo que se ve reflejado a través del destino final de Edipo que no sería más que la internalización en la cultura de que matar al padre y poseer a la madre son actos condenables.

### 3.2.- MITO, TRAGICIDAD Y PSICOANÁLISIS EN TEATRO RODRIGUANO

Como em *Vestido de noiva* e várias outras obras, a realidade tem um papel meramente situativo, importando o desnudamento do universo interior. Na vida social, todos se amoldam a uma máscara, que revela e ao mesmo tempo esconde a verdadeira personalidade. [...] põe em cena, por isso, personagens como que anteriores a história e à civilização. Desde que aceita as regras do jogo social, o homem reprimiu anseios e criou tabus. A psicanálise, com Freud, Jung e outros teóricos, desvendou os mecanismos da mente. [...] Nelson, mesmo sem dominar em profundidade as lições psicanalíticas, tinha do assunto aquela informação genérica. [...] Já que o dramaturgo resolvera abolir a censura e desnudar o indivíduo, não encarando o incesto como um fenômeno excepcional, mas o impulso mais recôndito da natureza humana, o importante era expor seu ponto de vista por meio da concentração ou, como escreveu ele, “pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos”. (Magaldi, 1993: 38)

La marca distintiva del teatro de Nelson Rodrigues es la del conflicto humano, colectivo e individual, mostrando a la mayor parte de los personajes ser comandados por la irracionalidad y ser movidos por deseos desenfrenados que los llevan a la propia autodestrucción. Estos aspectos habrían sido observados en la realidad tanto por S. Freud y el psicoanálisis como también definidos en tanto marcas distintivas de las tragedias áticas.

Las tragedias griegas tenían como uno de sus objetos principales el representar un conflicto humano, mediante el cual se proponía una lucha entre dos tipos de justicia (diké), pues en el siglo V a. C las concepciones de derecho todavía no estaban inscritas y fijas en la sociedad. No obstante, eso no significó que la tragedia pretendiese funcionar como un debate jurídico, pues el objeto principal de ésta era “el hombre que vive por si mismo ese debate, obligado a hacer una elección decisiva, a orientar su acción en un universo de valores ambíguos, donde nada es jamás estable ni unívoco. (Vernant, 2002: 20)

Así el autor pernambucano supo trabajar valiéndose a su modo tanto de la estética griega clásica, como también desde un lugar similar al del psicoanálisis, pues se preocupó de retratar ese sujeto en constante conflicto interno, siempre frente a un problema que no sería más que el mismo (Vernant, 2002: 19) y de recurrir en ciertos temas considerados tabúes y a mitos como si fuese consciente de la labor de éstos en el imaginario cultural de su país y tal vez en el mundo en general.

Lo esencial es, pues, conocer los mitos. No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino, sobre todo, porque al recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron ab origine. Conocer los mitos es

aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen. (Eliade, 1991: 9)

Pero qué efecto producirían los mitos escogidos por Nelson Rodrigues, cualquier tipo de respuesta no tiene sentido, pero lo que es evidente es que el propio autor fue consciente de que a través de su teatro el público resultaría afectado:

Para salvar a platéia é preciso encher o palco de assassinos, adúlteros e insanos, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros íntimos dos quais eventualmente nos libertamos para em seguida recriá-los em cena novamente. O homem precisa ser colocado diante da própria violência. Temos que ver a face de nossa crueldade. É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer e amar a própria hediondez. Meus personagens movem-se na sombra e na luz parecendo possessos, não se sabe se possuídos de Deus ou do diabo. Faço psicologia em profundidade, psicologia abissal. (Rodrigues 2009 *apud* Castro 1992: 273)

En este punto parece ser que Nelson Rodrigues supo actuar como lo hacían antiguamente los poetas trágicos, tal vez intentando influir en la consciencia trágica del espectador o del lector. En antaño los tragediógrafos eran concientes de su labor comunicativa con respecto al público que iba a presenciar los concursos trágicos, por ello las temáticas escogidas debían ser parte de un marco de referencia común. Así los temas al ser compartidos colectivamente eran al mismo tiempo inteligibles para dicho público. (Vernant y Naquet, 2002: 14)

Según Jean Pierre Vernant “No basta con observar que lo trágico traduce una consciencia desgarrada, el sentimiento de las contradicciones que dividen al hombre contra si mismo; hay que buscar en qué plano se sitúan (2002: 19). También resalta que de las obras trágicas no sólo debían ser analizados sus mensajes, sino también sus *contextos*, no tan solo sociales, sino principalmente mentales para comprender el significado más correcto de éstas.

Cada pieza constituye un mensaje encerrado en un texto, inscrito en las estructuras de un discurso que debe constituir el objeto, en todos sus planos, de los análisis filológicos, estilísticos y literarios apropiados. Pero este texto no puede ser plenamente comprendido si no se tiene en cuenta un contexto. En función de ese contexto es como se establece la comunicación entre el autor y su público. [...] Se trata, en nuestra opinión, de un contexto mental, de un universo humano de significados, categorías de pensamiento, tipos de razonamiento, sistemas de representaciones, de creencias, valores, formas de sensibilidad,

modalidad de la acción y del agente. Podría hablarse a este propósito de un mundo espiritual propio de los griegos del siglo V. (Vernant, 2002: 24)

Sobre lo anterior y pensando en la obra rodriguiana, específicamente en las obras míticas, en las que el autor se valió evidentemente de aspectos trágicos resulta interesante pensar qué tipo de contexto mental-espiritual circulaba en los años 40 en Brasil. A través de una lectura rápida y simple de las obras que componen la clasificación mítica, dicho *contexto* al igual que hoy en día parece ser que debatía sobre lo sexual, la identidad y la religión, pues son temas genéricos en todas las obras del autor.

Las leyendas, los héroes, los linajes reales, todo el pasado representan para la ciudad lo mismo que ella ha debido condenar y rechazar, aquello contra lo que tuvo que luchar para establecerse, pero también aquello a partir de lo que se constituyó y de lo que sigue siendo profundísimamente solidaria. (Vernant, 2002: 20)

Raymond Williams (2002, 57) dice que cada tipo de tragedia debe ser comprendida en su contexto histórico. El protagonista carga con una pérdida porque está alienado, alienación que varía de época en época. La tragedia moderna reflexiona sobre la preocupación del hombre y sobre el desorden social, la violencia, las desigualdades, la guerra, no confronta dioses ni instituciones, sino a otros individuos. La tragedia moderna proporciona una concientización del desorden en el que vivimos reafirmando la necesidad de seguir luchando o de tomar consciencia. Las épocas trágicas ocurren en momentos de transición de un orden sociocultural para otro.

O trágico, portanto, é o sinal natural de uma grave anomalia no corpo social. Assim como o sofrimento e o mal-estar físicos são o sinal algésico de alerta para o desvelamento da disfunção que ameaça a saúde e a integridade física, assim também o trágico, na ordem da experiência vivida, é a denúncia tácita das formas históricas violentas; denúncia com vistas a uma tomada de consciência coletiva. (Puppi, 1981: 48)

Conocedor del género trágico Nelson Rodrigues compuso sus tragedias brasileñas colocando en éstas todo tipo de contradicciones vinculadas al Brasil de mediados del siglo veinte. No obstante, e incluso como ocurría en la Grecia del siglo V a. C, en que “la ciudad se hacia teatro” (Vernant, 2002: 27) su lectura y posición frente a la realidad, ficcionalizada en forma de tragedia, suscitó siempre múltiples desavenencias lo que sería coherente al género.

El efecto trágico tomando en cuenta la hipótesis de S. Freud en su lectura de Edipo Rey de Sófocles (406 a. C) moviliza un *complejo afectivo* (2002: 83), pues cuando el receptor está frente a una obra de éste tipo, vería su propio reflejo en escena; el horror, las maldiciones, la violencia, lo monstruoso, etc., según el psicoanalista estarían dentro de la especie humana, solo que el hombre se ha empeñado en olvidarlo (2002: 80).

La tragedia utiliza como material los sueños que cada uno de nosotros ha tenido; su sentido se hace visible resplandeciente en el espanto y la culpabilidad que nos invaden cuando, a través de la inexorable progresión del drama, nuestros antiguos deseos de muerte del padre, de unión con la madre, ascienden hasta nuestra conciencia que fingía no haberlos experimentado nunca. (Vernant, 2002: 80)

Vale aclarar que el efecto que generan las tragedias en el receptor solo es posible gracias al mito en estas inserto. El mito en este sentido, como incluso consideró Platón, “intervenía mágicamente en los cuerpos (o en el alma) suscitando una emoción (como un medicamento)” (Brisson, 2010: 27) lo que en sentido aristotélico se define como “catarsis”, emoción que modificaba tanto física como moralmente el comportamiento del destinatario, comunicándose también con la “parte salvaje de la existencia humana” (2010: 27). No obstante, esta tarea no era fácil de conseguir, pues para que dicho efecto fuese posible la imitación debía ser significativa para el receptor generándose la identificación de éstos con los personajes; “la imitación operada afecta al auditorio, que busca volverse semejante a los seres que evoca el relato al que presta su atención”. (2010: 26)

Como ya fue mencionado en el segundo capítulo uno de los temas más recurrentes en las obras rodriguianas, aún más en las obras consideradas “míticas”, es el tema del incesto; “Estão na raiz de ser do homem arcaico os comportamentos de personagens que vivenciam toda gama de relações incestuosas (*Álbum de família*), e os de outros heróis seus” (Zeitell, 1981: 243). Con respecto a las repeticiones temáticas el escritor en su última entrevista dada al diario el *Estadão* en diciembre de 1980, dijo:

Nas minhas obras eu tento transmitir algo que vem de dentro de mim. É trabalho duro, um sacrifício. Eu acho que, para escrever bem, o escritor precisa de algumas obsessões, algumas idéias fixas, que sustentam a sua obra. Sem isso, o trabalho vira um caos. Um dos meus temas prediletos é a violência humana. O ser humano é um assassino natural. O ser humano é feroz. É somente isso, uma verdade e, portanto, uma obsessão. (Alkimim, 2016)

Continuando con el tema del incesto, *Álbum de família* es la obra que trata el tema con mayor fuerza. No obstante, en *Anjo negro* también se hace mención de éste, pero de manera menos explícita y menos cruda para el receptor. En esta tragedia mítica los personajes parecen vivir en otra realidad en la cual las reglas sociales son constantemente transgredidas, por tanto el incesto siempre es una posibilidad, no les produce extrañamiento, pues viven en un tiempo mítico, es decir más primitivo.

Argumente-se que Nelson substituiu a sustentação psicológica habitual pelo mergulho nas raízes inconscientes. A falta de cerimônia com a qual o incesto é tratado deve provocar a rejeição das sensibilidades menos afeitas ao exercício de autoconhecimento sincero. O horror de admitir o incesto estimula o horror pela própria peça. (Magaldi, 1993: 43-44)

En la obra la primera alusión al incesto ocurre con la protagonista. Virgínia le revela a Ismael las intenciones que tenía con respecto al último de sus hijos, diciendo: “Depois de crescido, ele pousaria a cabeça no meu travesseiro, perfumando a fronha... Seria homem e branco!” (Rodrigues, 1993: 609). Si bien esta cita aislada no alude explícitamente a ningún incesto, Virgínia acaba confirmando al igual como lo había hecho anteriormente con Elias, que a su hijo blanco no lo amaría como madre sino “como mulher, ou como fêmea!” (Rodrigues, 1993: 609), pues sería la única oportunidad de tener un hombre blanco a su lado.

En este caso el incesto serviría como venganza de la protagonista; “Quando Elias me disse –“Ama meu filho como a mim mesmo” – Compreendi tudo. Compreendi que o filho branco viria me vingar. De ti, me vingar de ti e de todos os negros!” (Rodrigues, 1993: 609), ya que su propia tía en forma de castigo se habría encargado de trazar su destino sometiéndola a vivir junto a Ismael, quien para su desgracia además de ser negro, la habría violado la primera noche de matrimonio y sometido a vivir en una especie de cárcel privada por el resto de su vida. Encerrada en su cuarto Virgínia no tiene contacto con el exterior, menos aún con otros hombres más si estos fuesen de tez blanca, paradójicamente la protagonista busca replicar dicha vida con el hijo que estaría por nacer.

Se ele não enxergasse, seria mais meu, eu otomaria para mim, só para mim; não deixaria que ninguém – nenhuma mulher- surgisse entre nós. Eu e ele criaríamos um munto tão pequeno, tão fechado, tão nosso [...] Nada mais que este espaço, nada mais que este horizonte – o quarto. (Rodrigues, 1993: 609)

No obstante, la realidad se invierte, pues nace una niña y todo el plan tramado por Virgínia finalmente lo concretiza Ismael. El protagonista cega a su hijastra, lo cual le permite enseñarle el mundo y la realidad a su manera y conveniencia. La relación entre

ambos se torna ambígua, pues los personajes al igual que en el caso anterior nunca son del todo explícitos con respecto a si hubo o no incesto, pero nuevamente es insinuado.

ANA MARIA – Eu amo meu pai...

VIRGÍNIA – Mas não é desse amor que eu falo!

ANA MARIA (subitamente feroz) – É desse amor, sim!

VIRGÍNIA (espantada, num sopro de voz) – Não!

ANA MARIA (apaixonada) – Amor igual ao desse lugar cheio de marinheiros... ele já me amou assim – como um marinheiro...

VIRGÍNIA (espantada) - Quando?

ANA MARIA – E te importa saber quando?

VIRGÍNIA (agarrando a filha, enrouquecida) – Voce não podia fazer isso. Ele é meu. Não teu... (Rodrigues, 1993: 618)

En *Anjo negro* el futuro hijo que anhelaba Virgínia, la hija que finalmente nació (Ana Maria), como también los tres hijos asesinados (mencionados al comienzo de la obra) y Elías (personaje ciego) son figuras que pueden considerarse como tabúes al interior de la trama. Siguiendo la teoría freudiana (1913: 28) los niños, las mujeres en casos específicos, las personas enfermas, entre otros, cargan con un carácter sagrado impuesto socialmente y adquirido al mismo tiempo naturalmente, lo cual conlleva a que sean considerados prohibidos en algunas situaciones (“lo que no estaria permitido tocar”).

En este caso el tabú tendría algunas metas; “proteger de posibles daños a personas”, “poner a salvo a los débiles”, “prevenir perturbaciones a los actos vitales” y “resguardar a nonatos y niños pequeños contra los múltiples peligros que los amenazan”.

De caracter en esencia diverso es el tabú de la segunda clase, cuyos objetos son los hombres. Está de antemano restringido a unas condiciones que para la persona tabú crean una insólita situación vital. Así, los adolescentes son tabú durante las ceremonias de iniciación; las mujeres, durante la menstruación y un lapso tras el parto; también lo son los recién nacidos, los enfermos y, especialmente, los muertos. (Freud, 1913: 32)

Tomando en consideración los tabúes de segunda clase expuestos en el fragmento anterior, Ismael sería el personaje emblemático que habría violado en diferentes ocasiones los considerados tabúes al interior de la obra. Primero, asesinando a su hermano Elías, valiéndose de su ceguera, quien en una primera instancia ya le habría anticipado a Ismael que “Num cego não se bate!” (1993: 577), frase que alude a lo prohibido y sagrado de su condición.

Segundo, al cegar a su hijastra cuando era un bebé, también al incurrir junto a ésta en un acto incestuoso<sup>14</sup> y finalmente al conducirla a la muerte aprovechándose de su ceguera. Y por último, al ser cómplice de los tres infanticídios cometidos por Virgínia; “Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais [...] três vezes assassina. Ouviste? (com uma dor maior) Assassina na carne dos meus filhos...” (1993: 599)

Sobre este aspecto S. Freud (1913: 40) resaltó que quien osa violar un tabú se transforma a si mismo en tabú, es decir es peligroso y sagrado al mismo tiempo. Encuanto a la primera ascepción, es peligroso pues su acto puede servir de ejemplo o tentar a otros a que lo imiten. Por eso, quien transgrede un tabú “es preciso evitarlo a él igualmente, pues haría recordar a otros sus deseos prohibidos y a inducirlos a violar la prohibición al servicio de esos deseos” (Freud, 1913: 41), siendo un ejemplo clave de lo anterior el momento de la obra en que Ismael anticipa a Virgínia que será asesino del hijo que lleva en su vientre, al igual como ella lo fue de sus treshijos; “Eu tenho o direito – não tenho?- de afogar essa criança – ou achas que não? Foste assassina, eu também posso ser...” (1993: 602)

No obstante, como la que nace es Ana María, Ismael cambia los planes prefiriéndola viva y ciega. El colocarle ácido en los ojos cuando era un bebé se convirtió en la única opción del protagonista consiguiendo así ocupar el cuerpo del hombre blanco que siempre quiso ser. Sin embargo, cuando Ismael despierta de aquella ilusión; “[...] Só me ama [Ana Maria] porque eu menti – tudo o que eu disse a ela é mentira, tudo, nada é verdade! (posseço) Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu!” (Rodrigues, 1993: 622) es que se encuentra frente al dilema de escoger entre Virgínia o Ana Maria. Finalmente escoge continuar con Virgínia lo que traía aparejado el sacrificio de la joven, sacrificio que no tan solo simboliza la muerte de lo que generaba un conflicto para la protagonista, sino también la muerte de la materialización de los deseos de Ismael.

---

<sup>14</sup> Si bien en la obra la alusión al incesto no es completamente evidente. En su ensayo, S Freud dice que transgredir un tabú no implica solo un acto físico o material, pues incluye también el nivel del pensamiento. “Todo lo que conduzca al pensamiento hasta lo prohibido, lo que provoque un contacto de pensamiento, está tan prohibido como el contacto corporal directo; en el tabú reencontramos esta misma extensión”. (Freud, 1913: 35)

Con respecto a la idea anterior René Girard (1923-2015), filósofo, historiador y filólogo francés, en su texto *La violencia y lo profano* (1979: 25) sostuvo que el sacrificio consiste en descargar sobre una víctima (bode) todas las tensiones existentes en la sociedad. Así el sacrificio se transforma en regulador del cuerpo social permitiendo expulsar del medio todo tipo de violencia la que en muchas ocasiones resulta de discordias y odios que se acumulan entre los miembros de la sociedad, pues tales tensiones surgen de la incapacidad de los sujetos en conseguir conciliar sus deseos, desarrollando así una rivalidad entre ellos y un mal-estar social.

Las tragedias áticas fueron y son una forma literaria que se destaca por incurrir en una constante estructura sacrificial, incluso la propia palabra tragedia alude a ello, significando “canto del bode” o camino del bode hasta su muerte, lo cual no solo debe pensarse en sentido literal sino también figurado. Tomando en consideración la teoría de R. Girard, en *Anjo negro* ocurren dos tipos de sacrificios. Por una parte, Ana María es sacrificada por los protagonistas pues así se impide la suscitación de violencias terribles al interior de la familia vinculadas a la disputa entre madre e hija en relación a Ismael. Y por otra parte, Ismael también puede considerarse como bode, ya que cuando reconoce su error al final de la obra y conduce a Ana María al encierro y muerte, se estaría sacrificando así mismo eliminando sus deseos o pulsiones, en sentido psicoanalítico, lo cual después de dicha muerte vendría un nuevo Ismael, por tanto el sacrificio desde esta perspectiva tendría un carácter terapéutico. De este modo el sacrificio se presenta como una estructura simbólica que por su función ritualística purifica dicha violencia.

Esta última escena demuestra una vez más las ambivalencias o las contradicciones que pueblan la obra, pues refiriéndonos a los protagonistas éstos viven constantemente dichas contradicciones. Virgínia que a lo largo del relato manifiesta su odio desmedido hacia Ismael finalmente lo persuade para que continúen una vida juntos, e Ismael que lucha durante toda la obra por ser blanco cuando finalmente lo consigue acaba por renunciar a ello. Y así como la obra desde un comienzo muestra el dominio físico de Ismael sometiendo y violentando a su mujer de diversas maneras, ésta también somete a Ismael en diferentes momentos, pues lo domina en un plano psíquico y emocional. Ejemplo de lo anterior es tanto la decisión final de Ismael como también su despedida de Ana María; “Vai chamar minha filha. Traz minha filha. Diz que é um passeio. E

quando ela chegar aqui, eu quero que tu a beijes como eu fiz com teu filho que morreu, no tanque...” (Rodrigues, 1993: 622)

Si la violación de un tabú puede ser compensada mediante una expiación o penitencia, que por cierto significan una *renuncia* a un bien o a una libertad cualesquiera, ello nos aporta la prueba de que la obediencia al precepto-tabú fue a su vez una renuncia a algo que de buena gana se habría deseado hacer. (Freud, 1913: 41-42)

De ese modo el incesto entre Ismael y Ana Maria, según nuestra lectura, uno de los tantos tabúes presentes en la obra, habría generado un solo desenlace, su sacrificio, que más bien sería el sacrificio de las ideas y de los deseos del protagonista, lo cual puede tener un respaldo desde el psicoanálisis freudiano, el cual habría sostenido que “ciertos peligros que nacen de la violación de un tabú pueden ser conjurados mediante acciones expiatorias y ceremonias de purificación”. (1913: 29)

El sacrificio del que se ha hecho mención cabe dentro de la segunda acepción que caracteriza al tabú según S. Freud (1913: 29), pues del mismo modo en que los sujetos se tornan algo peligroso cuando violan un tabú, éstos también participan “de algo sagrado”. Así, el encierro y la imagen final que crea Nelson Rodrigues para referirse al destino de Ana Maria “fica de joelhos, os braços em cruz; parece petrificada nesta posição. É a última imagem da jovem cega” (Rodrigues, 1993: 624) remete evidentemente a un sacrificio de tipo sagrado y análogo a la crucifixión de Cristo.

Continuando con la línea anterior S. Freud sostuvo que lo divino en relación al tabú tiene un poder que conduce a un castigo automático, es decir, “el tabú violado se vengaría a si mismo” (1913: 29), de ahí que los personajes hayan realizado un sacrificio, pues así estarían exentos de castigo, sin embargo el acto ya se habría consumado. Si bien en la obra no existe alusión a este castigo del que se está hablando, de hecho el final de la obra muestra que la historia continuará del mismo modo en que comenzó como si todo estuviese en perfecto orden. En ese sentido, será que en esta tragedia los personajes no viven tal castigo vinculado a la violación del tabú. Lo anterior nos parece imposible de sostener, aún más si a lo largo de este trabajo se ha defendido que las obras rodriguianas presentan cierta estructura trágica, como también que el propio autor ya conocía el sentido trágico de la vida, en ese sentido una tragedia sin castigo no puede considerarse como tal.

Por ello, nuestro análisis apunta como en toda tragedia clásica que es en el héroe<sup>15</sup> en quien recae todo castigo, por tanto importa analizar la figura del protagonista. Repitiendo una vez más la historia, Ismael es un personaje negro que por causa de su complejo racial en un momento de su vida decide “emblanquecer”, pues solo así conseguiría alejarse de la determinación social, de los prejuicios y discriminaciones por ser negro. Como consecuencia de esa actitud, en su propio hogar recibe la maldición de su madre quien no toleró que éste fuese incapaz de reivindicarse y de desarrollar el sentimiento de dignidad racial. Esta maldición, si fuese tomada en cuenta con mayor compromiso puede verse materializada incluso a través de su propio mensajero.

Elias quien durante su infancia habria sido maltratado y cegado por Ismael llega inesperadamente a la casa de su hermanastro mientras se preparaba el entierro del último de sus hijos. Elias, además de darle a conocer la maldición de su madre, traiciona a Ismael siendo amante de Virgínia consiguiendo ingresar en el cuarto de ésta al que por años sólo tenía acceso Ismael, con estos hechos se puede considerar que toda acción y decisión de Ismael lo conducen a un castigo aplicado lentamente.

En el conflicto trágico, el héroe, el rey o el tirano aparecen insertos aún en la tradición heroica y mítica, pero la solución del drama se les escapa: no es nunca el resultado de la acción, sino siempre la expresión del triunfo de los valores colectivos impuestos por la nueva ciudad democrática. (Vernant y Naquet, 2002: 12)

Sin embargo, pareciera ser que aunque el protagonista haya sacrificado sus deseos, finalmente su incesante obsesión u orgullo por ser otro hombre lo condujo a un castigo del que no podía escapar teniendo así su destino ya preparado. Así, el castigo que propone esta tragedia es un castigo que el propio personaje se autoinflinge, pues el conflicto trágico se encuentra al interior de éste lo que le impide ver y aceptar la realidad. En esta situación Virgínia es el personaje que se encarga de recordarle que su utopía de ser blanco

---

<sup>15</sup> Anatol Rosenfeld (1912- 1973) fue un crítico de teatro brasileño que dedicó gran parte de sus estudios a analizar la figura del héroe en la dramaturgia nacional intentando verificar si los héroes del teatro contemporáneo en Brasil podían considerarse como tal, aún más pensando en la figura del héroe clásico definido por Georg H. F. Hegel (1770-1831). Según sus análisis el héroe clásico no tenía las condiciones de existir en el palco contemporáneo, sin embargo ello no impedía la reformulación de éste en relación a las características de la época. En el libro, *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro* (1982), el crítico toma en consideración las obras de Augusto Boal, de Dias Gomes, de Jorge Andrade, entre otros, en función de los héroes contruidos por estos autores, no obstante, las obras de Nelson Rodrigues no son rescatadas para dicho análisis, caso curioso, puesto que en sus obras míticas se realiza una transposición del héroe clásico para uno moderno, incluso esta transposición es lo bastante cercana al molde del héroe clásico.

y de ser reconocido como tal será imposible de concretizar, lo cual también es decretado por el coro de las señoras pretas al final de la obra.

SENHORA - Ó branca Virgínia!

SENHORA (rápido) – Mãe de pouco amor!

SENHORA – Vossos quadris já descansam!

SENHORA – Em vosso ventre existe um novo filho!

SENHORA – Ainda não é carne, ainda não tem cor!

SENHORA – Futuro anjo negro que morrerá como os outros!

SENHORA – Que matareis com vossas mãos!

SENHORA – Ó Virgínia, Ismael!

SENHORA (com voz de contralto) – Vosso amor, vosso ódio não tem fim neste mundo! (Rodrigues, 1993: 623)

Los mitos y las tragedias pensando exclusivamente en la época clásica mantenían una relación dialéctica y al mismo tiempo esencial con respecto a la sociedad. En la actualidad muchos escritores continúan interesados por esa tradición, en ese sentido a la hora de construir sus obras se valen de algunos mitos y los recrean porque pareciera ser que éstos aún pueden decir mucho sobre la humanidad. Nelson Rodrigues es un ejemplo de ese tipo de escritor, se interesó por mostrar mitos de diverso orden, introduciendo en éstos innovaciones o modificándolos libremente junto a una nueva estética trágica que completaba su dramaturgia. De esa forma, el autor que en su interés por volver a una tradición mitica y en la reactualización del mito no hizo más que revivir el mito en si mismo y toda una tradición existente por detrás de éste y precisamente el siguiente apartado se encarga de eso.

### 3.3.- ANJO NEGRO Y EL RETORNO A MITOS BÍBLICOS

Acima da realidade está o mito, no que comporta de essencial e universal. Não se trata, aqui, de utilizar como substância dramática à situação concreta do homem no mundo, mas de iluminar, poética e intuitivamente, o feixe mais profundo de suas possibilidades conflitivas fundamentais. [...] O homem, na sua marcha para a consciência, ou melhor, na sua busca do *logos*, arranca sempre do mito, no chão fecundo e obscuro de sua alma, onde fervem as situações fundantes em toda a sua ingênua e terrível crueldade. É esse mundo, esse húmus pré-lógico que Nelson Rodrigues, no seu esforço de estruturação de si mesmo e de sua obra, procura trabalhar e transcrever. Neste sentido, sua obra é tão imoral como a mitologia grega ou a mitologia de qualquer povo, crivada de incestos, de crimes, de sangue e excremento. (Pellegrino, 1993: 156)

Ao nos permitir recuar para além da infância do sujeito (inconsciente pessoal), Nelson nos transporta para concepções míticas, especialmente as de uma temporalidade que se renova ciclicamente. (Zeitell, 1981: 244)

El ser humano vive dentro de un sistema simbólico en el cual está toda su realidad y considerar las mitologías como un sistema simbólico tal vez sea una buena forma para su entendimiento. En ese sentido las ideas expuestas en los mitos harían una representación figurada del universo, lo vuelven comprensible, permitiendo dialogar con lo desconocido e influir sobre éste y lo misterioso. El mito como expuso Mircea Eliade correspondió principalmente a sociedades arcaicas, vinculado a seres sobrenaturales, presentando un carácter sagrado y verdadero.

El mito, tal y como es vivido por las sociedades arcaicas, constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales, que esta historia es considerada verdadera (puesto que se refiere a realidades) y sagrada (puesto que es obra de Seres Sobrenaturales). (Eliade, 1991:18)

Si bien el mito tiene un correlato directo e importante con respecto a las culturas arcaicas como también en relación al mundo griego. Por lo mismo pareciera ser que no fuese parte de otras culturas ni de otros grupos humanos. En ese sentido entonces, será que las sociedades no arcaicas o las religiones como el judaísmo, el islam, el cristianismo no tienen mitos? Esa pregunta es importante porque en este apartado consideramos los relatos bíblicos, principalmente los del Génesis, como un compendio de lo que podría considerarse la mitología cristiana en su intento de explicar y generalizar los diversos fenómenos de la sociedad y de la naturaleza.

Francisco Díez de Velasco sostiene al respecto que el período de colonización que trajo consigo dominio y poder de un grupo humano sobre otro fue un sistema

implementado bajo la misma lógica por algunas religiones. El judaísmo, el cristianismo y el islam principalmente, habrían aplastado los relatos míticos de los pueblos conquistados y aplicando la lógica platónica fueron colocados como relatos en nada análogos al mito, pues sus bases se sustentarían en revelaciones, lo cual los dotaría de un poder incuestionable.

Se acompañaba esta discriminación, además, otra vez, como desde Platón, de una desvalorización del significado e importancia de lo que se denominaban mitos: eran tenidos por relatos no verdaderos, estimados en grados diversos como invenciones ingeniosas o cargadas de la fascinación de lo estético y, en muchas otras ocasiones, como productos ideológicos inaceptables (e inmorales) que era preciso hacer desaparecer (y la acción misionera tanto cristiana como musulmana actuó –y sigue actuando– de modo eficaz en este empeño, codo con –o contra– codo). De nuevo surge la dicotomía verdad-mentira, que convierte el proceso que repasamos en una acción de poder, porque el contacto europeo con no europeos no fue neutral (huelga decirlo a pesar de tanta propaganda «civilizadora»). (de Velasco, 2010: 115)

Sin embargo, el historiador expresa que muchos de los relatos bíblicos tienen su correlato en otras culturas las cuales si los consideraron como mitos. El Génesis que es de alguna forma tema principal de este apartado presenta un lenguaje mítico evidente. Si bien las religiones monoteístas se caracterizan por venerar una sola divinidad, el Dios que aparece en el antiguo testamento presenta similitudes con respecto a los diversos dioses griegos que aparecen en los relatos pretrágicos, en la *Iliada* y en la *Odisea* de Homero por ejemplo Dios también se vincula con los humanos interviniendo en sus vidas y destinos y en ocasiones es vengativo y castigador.

La práctica de retornar a un tiempo mítico-primitivo parece servir como clave de lectura para leer e interpretar a *Anjo negro*, aún más si el mito es un recurso o una excusa que permite a sus protagonistas a incurrir en violencias, crímenes y muertes (de Velasco, 2010: 10) y al ser elemento indispensable al interior de toda tragedia griega. En el caso de esta obra el mito hace su aparición cuando se reconoce que los personajes principales de la obra (Ismael, Elias, Virgínia y Ana Maria) remeten a personajes que se encuentran en las escrituras bíblicas antiguas. Ismael fue el primer hijo de Abraham, Elias uno de los profetas de Dios, Virgen María por obra del espíritu santo concibe a Jesús y Ana Maria carga con dos figuras bíblicas, Ana recobra su fertilidad por su fé desmedida, obediencia y lealtad y al igual como la Virgen da a luz a 7 hijos a través de un milagro.

No pretendemos explicar la tragédia reduciéndola a certo número de condiciones sociales. Nos esforzamos por aprehenderla em todas sus dimensiones, como fenómeno indisolublemente social, estético y psicológico. El problema no estriba

em acercar uno de estos aspectos a outro, sino em compreender cómo se articulan y combinan para constituir um hecho humano único, uma misma invención. (Vernant y Naquet, 2002: 13)

En *Anjo negro* los personajes principales pueden evaluarse como cargadores de “arquetipos”<sup>16</sup> pues actúan en un nivel simbólico (Zeitler, 1981: 243), lo cual según la psicología analítica puede ser comprendido fácilmente con ayuda del mito. A continuación, la labor consistirá en constatar de qué manera aparecen dichos personajes al interior de la trama y cómo pueden ser comprendidos en su conjunto.

Desde luego, la descodificación de un mito sigue, ante todo, las articulaciones del discurso –oral o escrito-, pero su objetivo, quizá fundamental, es fraccionar el relato mítico para detectar en él los elementos primarios, que a su vez deberán ser confrontados con los que ofrecen las demás versiones del mismo mito o conjuntos legendarios diferentes. El relato primordial, lejos de encerrarse sobre sí mismo para constituir en su totalidad una obra única, se abre, por el contrario, en cada una de sus secuencias a todos los demás textos que ponen en práctica el mismo código, cuyas claves debemos descubrir. (Vernant, 2002: 12)

Al incursionar en estos aspectos es que comienza a cobrar sentido la clasificación mítica otorgada por Sábato Magaldi, pues los nombres de los personajes designados por el autor parecen traer un mensaje adicional a lo que el texto ya propone. Incluso los personajes y sus nombres nos conducen a conocer mitos de orden religioso, es decir a conocer “mitos ancestrales”<sup>17</sup> como también a incursionar en ciertos tipos de arquetipos que constituirían según Carl Jung el “inconsciente colectivo”<sup>18</sup> que puede entenderse

---

<sup>16</sup> El concepto de arquetipo fue definido por Carl Jung en 1919 a través de su obra *Instinto e inconsciente*, anteriormente se habría referido a ello como: Urbilder (imágenes primordiales) en 1912 y como dominantes del inconsciente colectivo en 1917. El psicoanalista con respecto a los arquetipos mencionó: “los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados complejos de carga afectiva [...] En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos arquetipos” (Jung, 1970: 10). Estos se caracterizarían porque no son perceptibles por sí mismos, sino debido a las imágenes en que se proyectan. Es así que “el mito y la leyenda serían expresiones de los arquetipos y se trataría de formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos lapsos” (Jung, 1970: 11). Los arquetipos entonces, los podemos reconocer a partir de las imágenes asociadas: sueños, fantasías visiones, complejos (en términos psicológicos) y en elaboraciones culturales que apelan al nivel colectivo, en el cual entrarían los mitos.

<sup>17</sup> C. Jung en ninguno de sus textos habla directa y exclusivamente sobre los mitos, pero cuando se refiere a éstos, lo hace solo en función de sus investigaciones y reflexiones en torno a sus teorías de la psique y sobre la posible transformación que puede conseguir la consciencia. También se refiere a éstos como fenómenos psíquicos; proyecciones del inconsciente colectivo que pondrían en evidencia la esencia del alma. “Nadie ha entrado a considerar la idea de los mitos son ante todo manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma [...] Pues no se sabía que el alma contiene todas las imágenes de que han surgido los mitos y que nuestro inconsciente es un sujeto actuante y paciente, cuyo drama el hombre primitivo vuelve a encontrar en todos los grandes y pequeños procesos naturales”. (Jung, 1970: 12-13)

<sup>18</sup> Concepto con el cual se aparta del camino psicoanalítico de S. Freud, el cual aparece en el libro *Símbolos de Transformación (1912)*. En un viaje emprendido a EEUU, C. Jung y S. Freud habrían estado buen tiempo

también como “inconsciente primitivo” según lo planteado por S. Magaldi, lo que significa que son ideas e imágenes compartidas universalmente.

En esta oportunidad el enfoque estará colocado específicamente en Ismael pues desde él podremos expandir lo que queremos desarrollar con respecto a la dimensión mítica de la obra y porque al mismo tiempo permite ahondar en la problemática racial que expone la obra. Pues, aunque esta interpretación esté sostenida en los postulados de Sábato Magaldi, Amália Zeitel, Antunes Filho, que vieron en la obra rodriguiana incursiones míticas más que alusiones a lo contingente y social, consideramos que esto último también es sustancial a la hora de analizar cualquier obra dramática del autor.

a gente pode dizer que o homem do Nelson Rodrigues é a histórico. Você não vê nos personagens do Nelson uma atuação histórica, social e política. Você vê o arquétipo, o comportamento mítico. Embora se veja uma pobreza social, por exemplo: um funcionário com um misero salário que prostitui as filhas na peça *Os Sete Gatinhos*, peça que na verdade não quer dizer nada disso-é uma metáfora. A prostituição é uma maneira de vender o corpo. Eu me pergunto qual é o ser humano que em nome de um ideal não vende a alma todos os dias? A gente vive fazendo barganhas. (Vasconcelos, 2006)

El carácter trágico que presenta *Anjo negro* es lo que permite abordar la problemática étnico-racial en dos dimensiones, desde su universalidad, como un tema conocido por todos, y desde el propio sujeto, en el sentido de cómo dicho tema afecta el cuerpo y la subjetividad de éste. En ese sentido Nelson Rodrigues se permitió hablar de temas contingentes a través de otros tipos de lenguajes y formatos para no incurrir así en un teatro panfletario que el mismo criticaba.

---

analizando sus sueños. Pero uno de los sueños de C. Jung, lo llevaría a percibir que habría un inconsciente colectivo además de uno personal como lo defendieron los psicoanalistas más ortodoxos.

El inconsciente colectivo para Jung estaría vinculado al espíritu primitivo, olvidado y sepultado que constituye al individuo, el cual estaría compuesto por imágenes y fantasías que se hacen patentes en las mitologías de todos los tiempos y que al mismo tiempo integrarían la conciencia. Imágenes como representaciones simbólicas del propio inconsciente. C. Jung canalizaría e integraría en la conciencia para producir el desarrollo y la ampliación de la conciencia y así ayudar a sus pacientes. Tendría un carácter impersonal, se encontraría en un nivel más profundo que el inconsciente personal que está sujeto a las experiencias del propio individuo.

“En Freud, lo inconsciente, aunque aparece ya – al menos metafóricamente- como sujeto actuante, no es sino el lugar de reunión de esos contenidos olvidados y reprimidos, y solo a causa de éstos tiene una significación práctica. De acuerdo con ese enfoque, es por lo tanto de naturaleza exclusivamente personal, aunque el mismo Freud había visto ya el carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente. Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamamos inconsciente colectivo [...] es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, cum grano salis, los mismos en todas partes y en todos los individuos [...] y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre”. (Jung, 1912: 9-10)

o último dos seres humanos, radiografar a sociedade de seu tempo e mostrar a vida como ela é, acima dos conceitos do bem e do mal e da moral convencional de seu tempo. Por ser dupla a dimensão contida em toda a sua obra: essencialmente carioca, suburbana, brasileira e ao mesmo tempo primitiva, universal, cosmogônica, somente o enfoque mítico justificaria a sua abordagem, pois suas peças por suas características autenticamente nacionais, humanas, e cósmicas, reproduzem em si a Comédia Humana Mítica Brasileira. (Vasconcelos, 2006)

Ismael en *Anjo negro* es caracterizado y definido como “El Gran Negro”. Con respecto al origen familiar Ismael es hijo de padres negros y se convierte en hermanastro de Elias pues la madre de Ismael y el padre italiano de Elias habrían vivido juntos luego de la muerte de la madre de Elias; “ELIAS- Meu pai era italiano e depois que minha mãe morreu se juntou com a mãe de Ismael...” (Rodrigues, 1993: 585)

Ismael a lo largo de la trama presenta un gran resentimiento tanto por no haber tenido padres blancos, como por no haber nacido blanco; “tive medo quando era menino [...] você me batia porque eu não era filho de sua mãe, porque era filho de uma mulher branca com homem branco” (Rodrigues, 1993: 577), dice Elias luego de que Ismael lo amenazara asegurándole de que a golpes lo expulsaría de su casa, frente a dichas palabras Ismael guarda silencio.

Resentimiento, odio y envidia son otras emociones con las cuales vive Ismael, sentimientos que lo llevan a cegar a Elias y que le impiden aceptarlo como hermano de crianza.

CEGO – Soube que teu filho morreu. Mas fala, Ismael, fala!

ISMAEL – Quem te mandou?

CEGO – Eu mesmo. Não sou teu irmão mais novo, o caçula?

[...]

CEGO (meio suplicante) – Me reconheces ao menos, como teu irmão? Diz “Você é meu irmão, Elias!”

ISMAEL (pétreo) – Quanto, para partir imediatamente, para não voltar nunca?. (Rodrigues, 1993: 576)

Y que lo conducen a renegar de todo lo que pudiera recordarle su origen étnico e incluso a culpar a la propia madre por su desgraciada vida.

ELIAS (apaixonadamente) – Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras [...] Estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico – só por orgulho, tudo orgulho. O que ele fez com s. Jorge? Tirou da parede o quadro de s. Jorge, atirou pela janela – porque era santo de preto. Um

dia, desapareceu de casa, depois de ter dito a mãe dele; “Sou negro por tua causa!. (Rodrigues, 1993: 585)

Una vez más en términos de Frantz Fanon, esto sería considerado como complejo de superioridad, que como todos los complejos con los que el negro carga es parte de lo consciente, complejos que lo llevan a transitar entre la fobia y el deseo (aspectos constatados igualmente en blancos); “O complexo de superioridade dos pretos, seu complexo de inferioridade ou seu sentimento igualitário são conscientes. Eles os utilizam o tempo todo. Eles existencializam seu drama”. (Fanon, 2008: 134)

Con respecto al Ismael del Antiguo Testamento, primero se debe mencionar a su padre Abram, para entender así su lugar en las escrituras bíblicas. Con Abram se incurre en un mito etnológico, pues se presenta como el gran patriarca de la humanidad y de quien importa su descendencia, pues sus hijos serían los fundadores de grandes territorios: “A tu descendencia daré esta tierra desde el torrente de Egipto, al sur, hasta el gran río Eufrates, al norte” (Genesis XVI, 15), debido al mandato y a los requerimientos de Yavé.

Abram es una gran figura pues mantiene relaciones muy cercanas con Yavé, quien le expresa: “En ti serán benditas todas las razas” (Genesis XII, 12). Y cuando Abram se encuentra en la tierra de Canaán, Yavé vuelve a resaltar: “Pues bien, toda la tierra que ves, te la voy a dar para siempre, a ti y a toda tu descendencia. Multiplicaré tu descendencia como el polvo de la tierra” (Genesis, XIV, 13).

Luego de la promesa hecha por Yavé. Saray le dice a Abram (su esposo): “Ya que Yavé me ha hecho estéril, toma a mi esclava por mujer a ver si por medio de ella tendré algún hijo” (Genesis, XVI, 16). Así Agar, sirvienta egípcia y joven, queda embarazada y nace Ismael, el primogénito. Al poco tiempo ésta huye de la casa de Abram por causa de los maltratos recibidos por Saray, quien consideraba que Agar había comenzado a despreciarla por el hecho de estar embarazada del primer hijo de Abram:

Soy yo quien te di a mi esclava por mujer, y cuando se ve embarazada me trata con desprecio. Juzgue Yavé entre nosotros. Abraham le contestó: Ahí tienes a tu esclava, haz con ella como mejor te parezca. Y como Saray la maltratará, ella huyó. (Genesis, XVI, 16)

Un ángel mandado por Yavé encuentra a Agar y le dice que debe volver a casa de Abram y comportarse humildemente con Saray. Éste aprovecha para decirle que Ismael

“será un hombre feroz, que se levantará él contra todos y todos contra él y alzaré su tienda al frente de la de sus hermanos”. (Genesis XVI, 16)

Pasados los años Yavé vuelve a realizar una promesa con Abram a quien lo nombra como Abraham, pues sería el padre de muchas naciones y dice que su mujer pasará a llamarse Sara y que esta finalmente le dará un hijo a sus 90 años. Yavé anuncia que por fin nacerá el hijo de la promesa, con el que hará el pacto de alianza eterna, los del pueblo escogido, no así con Ismael, pues no habría nacido de su legítima mujer.

pues va a ser Sara, tu esposa, quien te dará un hijo y le pondrá por nombre Isaac. Con él firmaré mi pacto. Haré una alianza eterna con él y con su descendencia después de él. En cuanto a Ismael, también te he escuchado: yo lo bendeciré y le daré una descendencia muy grande, muy numerosa. (Genesis XVII, 17)

Finalmente Isaac nace fruto de un milagro y cuando este cumple ocho años Abraham realiza un banquete en su honor. Sara en ese momento le pide a Abraham que expulse a Agar y a Ismael, pues este se burlaba constantemente de Isaac y consideraba que ambos no debían compartir los mismos beneficios y Yavé también se lo exigió. Así Agar e Ismael caminaron sin rumbo y largamente por el desierto.

Con respecto a este mito, Ismael es una figura relevante, pues es el primer hijo del gran patriarca de la humanidad. No obstante, por haber nacido de madre esclava y egipcia, no habría sido reconocido como el hijo de la promesa. Como bien aparece dicho por Pablo, en Gálatas 4, su destino como esclavo ya estaba trazado por Dios, aún más por ser hijo concebido de la carne y no de la fé ni del milagro otorgado por Dios.

Diganme: ustedes, que quieren estar otra vez bajo la Ley, saben lo que dice la Ley? Dice que Abraham tuvo dos hijos, uno con una mujer esclava, el otro de la mujer libre, su esposa. El hijo de la esclava nació como cualquier humano: en cambio, el hijo de la mujer libre nació para que se cumpliera una promesa de Dios. Estas dos mujeres representan las dos Alianzas. La primera es la del monte Sinaí, que da a luz esclavos, es la que representa Agar, la mujer esclava (pues el monte Sinaí está en Arabia, el país de Agar). Esta Alianza corresponde la ciudad de Jerusalén, que es esclava, ella y sus hijos. [...] Hermanos, ustedes, como Isaac, son hijos de la promesa. Pero, ya en ese tiempo, el hijo según la carne perseguía a Isaac, hijo según el espíritu. Lo mismo pasa ahora. Y qué dice la Escritura?: Echa a la esclava y a su hijo, porque el hijo de la esclava no puede compartir herencia junto al hijo de la mujer libre. Hermanos, nosotros no somos hijos de una esclava, sino de una mujer libre. (Gálatas 5, 4)

Ismael carga con una historia desgraciada y sufrida, pues no fue reconocido como el primogénito y fue expulsado del seno familiar por su propio padre con el advenimiento

de Dios. Aunque Yavé haya escuchado el dolor de Agar y le haya entregado un gran territorio a Ismael éste acabó simbolizando al hijo bastardo, al hijo menospreciado, al hijo exiliado. Este relato, además de todo lo mencionado pretende reafirmar tanto la omnipresencia y la omnipotencia de Dios como también la dependencia de los humanos con respecto a él.

las religiones mundiales predominantes, encierran un saber revelado primario y han expresado en imágenes y la palabra la doctrina de antiguo consagrada, accesible a todo corazón creyente, a toda visión sensible, a toda meditación exhaustiva. Pero también es cierto que cuanto más bella, más grandiosa, más completa es la imagen que se forma y se transmite, más lejos se aparta de la experiencia individual. [...] El que alguien se rinda a esas imágenes eternas es una cosa normal. Para eso existen. Deben atraer, convencer, fascinar, dominar. Han sido creadas de la materia virgen de la revelación y reflejan la experiencia primera de la divinidad. (Jung, 1970: 13-14)

A lo largo de la historia este mito ha generado muchas controversias y debates, principalmente entre musulmanes y judíos. En el Corán por ejemplo y a diferencia de la Biblia se alude a Ismael como el verdadero hijo de la promesa de Dios. En base a este mito se explican las rivalidades entre árabes y judíos, musulmanes y cristianos información que no será desarrollada, pero que sirve para explicar el poder de ciertos mitos hasta hoy en día, en donde se embaten dos pueblos incluso hasta la muerte.

El medio cósmico donde se vive, por limitado que sea, constituye el «Mundo»; su «origen» y su «historia» preceden a toda otra historia particular. La idea mítica del «origen» está imbricada en el misterio de la «creación». Una cosa tiene un «origen» porque ha sido creada, es decir, porque una potencia se ha manifestado claramente en el Mundo, un acontecimiento ha tenido lugar. En suma, el *origen* de una cosa da cuenta de la *creación* de esta cosa. (Eliade, 1991: 19)

Lo que nos importa de este mito es que al igual que en *Anjo negro* se expone un problema forjado al interior de una familia, que el autor consideraba como “o inferno de todos nós” (Rodrigues, 1997: 61), principalmente un conflicto entre hermanos en el que está en juego la lucha de uno de estos por el reconocimiento;

cuando el hecho trágico se produce dentro de la familia, es decir, cuando el asesinato o el daño es premeditado por el hermano contra el hermano, por el hijo contra el padre, por la madre contra el hijo, o el hijo contra la madre, tales son las situaciones que el poeta debe buscar. (Aristóteles, 21).

Nelson Rodrigues de una manera muy particular e ingeniosa habría situado el mito bíblico en un relato que aunque no hable de una situación comprobable en la realidad tal vez sí lo era de cierta manera para el autor que conseguía ver aspectos de ese

mito en su propia época, considerando incluso necesario presentar dicha temática al público brasileño a través de su relectura y reactualización del mito bíblico en paralelo con la realidad social y denunciando las problemáticas vinculadas a la temática durante esa época. No obstante, vale decir que la realidad exterior que se puede evidenciar en la obra pasa a ser considerada en función de la realidad interior de los personajes.

El autor transformó el mito dándole otra continuidad, pues como lo mencionó Pablo en Gálatas 4, Ismael resentido habría buscado a su hermano Isaac incesantemente, pues a éste le habría adjudicado su desgracia. No obstante, el apóstol también habría dicho que el destino de Ismael habría sido forjado en esencia por su madre en su calidad de esclava. En relación a lo anterior el Ismael de *Anjo negro* además de cargar con resentimiento y odio con respecto a su hermano porque es todo lo que el habría deseado ser, culpa drásticamente a su propia madre por todas sus desgracias.

Los contenidos de las fantasías anómalas en torno a la madre, por tanto, están relacionados con la madre personal sólo en parte pues muchas veces hay en ellos, de un modo claro e inequívoco, afirmaciones que van mucho más allá de lo atribuible a una madre real; y muy en especial cuando se trata de construcciones claramente mitológicas. (Jung, 2002: 80-81)

En el relato bíblico cuando se habla sobre la descendencia de Abraham se alude en algunos momentos a la envidia de Ismael en relación a Isaac, pues era consciente de su lugar en la historia familiar y del destino que Dios le tenía ya preparado. El dramaturgo evidentemente conocedor de este mito bíblico se interesó por la figura de Ismael retomando el dolor y el odio del personaje mítico dando rienda suelta tanto a la venganza que tal vez y según sus parámetros el personaje debía vivir, como también a un complejo psicoexistencial que en consecuencia lo conducirían a otro destino.

Complexo psicológico-social elaborado em cerca de quatro séculos. Complexo que se exprime em atitudes que tem um longo passado e fundamente arraigadas na alma nacional e numa estrutura de clases rígidamente tecida, trabalho de cerca de quatro séculos de dominação do branco (Ramos 1949 apud do Nascimento 1966: 83)

Continuando con lo anterior el autor entonces se apropió de la historia de Ismael, pero a diferencia del relato bíblico, en su obra le da la posibilidad de cegar, maltratar y asesinar a su hermano, como si de esa forma y simbólicamente junto al personaje se reivindicara todo quien se sintiera compadecido por la historia de éste; “o teatro nasceu, por toda a parte, da religião; mas surge apenas quando a fé diminui, permitindo ao homem

“representar” o mistério divino em vez de vivê-lo”. (Bastide 1951 *apud* do Nascimento 1966: 98)

En *Anjo negro* el autor coloca al héroe en su facultad de traer al mundo una descendencia numerosa como la de su análogo bíblico. Ismael en su obsesión de transformarse en blanco creyó que casándose con una mujer blanca cesarian sus desgracias por ser negro y el destino trazado por Dios se rompería. No obstante, su plan sería impedido por quien haría posible la utopía del protagonista, Virgínia da a luz sólo hijos negros y por lo mismo los asesina, así se muestra la victoria del destino trágico por sobre la libertad del héroe, que en su intento de cambiar el destino, éste último acaba por demostrar su poder, reafirmandole al protagonista que no puede escapar de su origen racial, ni olvidar quien es realmente.

Como ya se ha mencionado en toda tragedia clásica y todo mito carga en si con algun aspecto religioso, lo divino es una fuerza que domina la vida de los personajes y que incide en las acciones y en el destino del héroe. Pero dónde se encuentra lo religioso en *Anjo negro*, dónde están los dioses, de qué manera aparecen y son protagonistas del relato. En una primera lectura, tal vez no aparece ninguna figura divina específica, lo que sí es evidente es que existen alusiones a elementos o instancias que implican cierto tipo de religiosidad.

El primer aspecto religioso a considerar es el propio título de la obra. *Anjo negro* (angel negro) es una figura arquetípica<sup>19</sup>, puesto que es un “modelo ejemplar”, una “constante histórica”, traspasándose a las múltiples generaciones simbólicamente a través de diversos relatos, muchos de ellos míticos, como también a través de la pintura principalmente. El título de la obra presenta cierto enigma, puesto que al dar término a la lectura de la obra, no existe la certeza si el título remete directamente a los hijos muertos del protagonista, los cuales son denominados de forma explícita como “anjos”, o si alude más bien a Ismael, ya que el título está en singular y la obra se centra principalmente en

---

<sup>19</sup> En este caso específico, el arquetipo del que se está hablando es el que fue pensado y utilizado por Eugenio D'ors que sirvió como referencia para Mircea Eliade. D'ors habría utilizado el concepto en reiteradas ocasiones en su libro *Lo barroco* (1944) y en la *Introducción a la vida angélica* (1987) en consonancia a otro concepto suyo denominado como eón. Si bien, Mircea Eliade habría leído a Carl Jung, éste más bien se habría alejado del concepto junguiano y se habría acercado más al dorsiano, con quien habría mantenido una fuerte amistad. El arquetipo que proviene del pensamiento dorsiano puede corporizarse y hacerse presente en el ser humano en la forma de su ángel, sería la ocasión de cuando el ser humano se acerca a Dios, es decir el ángel de cada persona ayudaría en la tarea de acceder a ese conocimiento, sería la posibilidad de un ideal opuesto a lo real.

los acontecimientos acaecidos a dicho personaje, teniendo ambas opciones, nuestra interpretación se direcciona a que el título designa principalmente al héroe de la obra.

En ese sentido cabe hacer la siguiente pregunta, por qué el autor se referiría metafórica o simbólicamente al protagonista como un ángel? En el imaginario social un ángel representa ciertas características sublimes y perfectas en las que Ismael no encaja. Por otro lado, qué quiso decir el autor al agregar a dicho concepto el adjetivo de negro? Será que sólo lo colocó para realizar el nexo con el protagonista de forma más evidente o con ello quiso continuar exacerbando la lógica de lo contradictorio de la obra, colocando dos conceptos que por sus características son completamente opuestos, puesto que también en el imaginario los ángeles remeten a seres de piel clara, o del mismo modo remete a un ser maligno; siendo ángel pasó por alguna situación que lo condujo a la oscuridad o a lo demoníaco. O será que nada de lo anterior tiene sentido y Nelson Rodrigues intentaba referirse a otro aspecto.

Uno de los intelectuales que se interesó por la teoría denominada como angeología fue Eugenio D'ors (1881-1954) –escritor, periodista, filósofo y crítico de arte español– quien escribió un texto denominado como *Introducción a la vida angélica* (1939). Este investigador que antes de definir sus teorías pasó por Platón, Walter Benjamin, entre otros, sostuvo que el concepto y la imagen que la sociedad heredó sobre los ángeles está completamente equivocada, culpando directamente a los artistas que pintaron y esculpieron imágenes angélicas. Según éste los ángeles que todos conocemos iconográficamente como un niño o niña de tez blanca, con alas y un aura de luz que lo cargan de espiritualidad es un error.

El error para el autor se encuentra en corporalizar algo que es del terreno de lo invisible o de lo espiritual. El ángel más que un cuerpo es un ser que simboliza a un mensajero, siendo un mensaje en si mismo, narra un hecho, anuncia o da una instrucción. Está asociado a la iluminación divina, a la comunicación de una verdad y a la esperanza, no sólo ilumina los ojos de quien lo vé, sino también crea expectativas en dichos ojos que lo ven. El ángel es una figura en la cual se depositan creencias, existe la credibilidad de que posee una verdad y que posee el carácter de sobrehumano. E. D'ors diría que este arquetipo se encontraba en el nivel de lo sobreconsciente que sería algo por sobre la consciencia definida por S. Freud.

Representa una autoridad y por ende es respetado e iluminaría los espacios oscuros del mundo. El acto narrativo del ángel es un testimonio de verdad y una prueba de realidad, revela algo que se ha encontrado en los misterios de la oscuridad. Así la verdad divina se hace visible a través de ilusiones lumínicas que serían estos ángeles, de espíritus intangibles. El ángel acompaña sin fronteras sin límites temporales y espaciales, es omnipresente, puesto que hace su aparición según los requerimientos divinos, está donde Dios quiere que esté, deja una huella sólo en los que lo ven y creen en él, es una señal en un camino, deja una huella y porta una verdad irrefutable.

No obstante, sobre este aspecto nos arriesgamos en decir que el personaje de Elias sería el personaje más cercano a una figura divina en cuanto a su función en la obra. Elias, si bien simboliza a Issac del Génesis, al mismo tiempo fue colocado por Nelson Rodrigues como un mensajero, pues en el antiguo como en el nuevo testamento Elias fue un profeta; el portavoz de Dios quien entre muchos profetizó en una época muy difícil de la historia, pues existía un contexto poderoso de idolatría y paganismo, su mensaje por tanto hacía recordar a los israelitas que eran el pueblo del señor. Como profeta, el autor no olvidó la herencia trágica y lo coloca ciego, generando nuevamente otro tipo de contradicción al interior de la obra, pues su ceguera no es un obstáculo para su comprensión de la realidad, incluso entre sus mensajes se encuentra el de recordarle a Ismael quien es verdaderamente.

Elias en su rol de profeta llega con diferentes mensajes a la casa de Ismael. No obstante, llama la atención que éste también es definido en el relato como si fuese Cristo. Al respecto de lo anterior, en el segundo acto, Virgínia le pide a Ismael un retrato de Cristo, pues necesitaba ver otro rostro en su cuarto, sin embargo Ismael le niega esa posibilidad. Sobre ello F. Fanon mencionó algo que cabe en esa idea; “E nós, que somos das Antilhas, sabemos suficientemente, é o que por lá se repete, que o preto tem medo de olhos azuis” (2008: 54).

VIRGÍNIA (num apelo) – Ismael, quero que você me arranje um quadro de Jesus!  
Jesus não tem o teu rosto, não tem os teus olhos – não tem, Ismael!

ISMAEL – Não – aqui não entra ninguém.

VIRGÍNIA (mais agressiva, num crescendo) – Você tem medo de que o Cristo do retrato olhe para mim?

VIRGÍNIA – Se fosse um Cristo cego, não tinha importância. Mas não há Cristo cego!

ISMAEL – Não deixo, nem quero... (espantado) Esse Cristo, não; claro, de traços finos... (Rodrigues, 1993: 580)

Es en ese instante que parece actuar el destino divino, pues cuando el protagonista niega la figura de Cristo, éste último aparece sorpresivamente en su casa, personificado por su hermano de crianza quien acaba ingresando en el cuarto de Virgínia justamente como un Cristo ciego del cual estarían hablando y al igual que en el relato bíblico en que la Virgen Maria queda embarazada por obra del espíritu santo la deja embarazada casi como por obra de un milagro. Elias también a diferencia de otros profetas de las escrituras bíblicas confrontó el mal con el poder de Dios como instrumento realizando diversos milagros. En *Anjo negro* el primer milagro es conceder a Virgínia un hijo blanco. De hecho la frase de éste cuando dice, “ama o meu filho... como a mim mesmo!” (Rodrigues, 1993: 605) remete a esa figura crística. No obstante como el hijo es más bien una hija el milagro estaría dirigido a Ismael. La figura de Elias puede descifrarse en virtud de su rol como profeta, éstos personajes bíblicos tenían la tarea de anunciar principalmente la llegada del Mesias, lo cual ocurre siempre cuando en la historia se hace presente una catástrofe y el pueblo sufre en consecuencia de ello; “Los tiempos mesiánicos presagian el fin de un escenario despiadado de libertinaje y degradación”. (Di Cesare, 2010: 46)

Los profetas entonces anunciaban y presagiaban el fin de los tiempos para instaurar la justicia y la paz perdidas, ésta última no como cese de la guerra, sino como un cambio en las relaciones naturales (2010: 48). No obstante, sobre el futuro los profetas nada sabían decir al respecto, sólo que el fin de los tiempos, de la esclavitud, de la necesidad, de la estrechez y de la angustia, sería utópicamente asumido como salida, remitiendo a un nuevo comienzo (2010: 46-47). Así es que Nelson Rodrigues a través de su tragedia racial supo utilizar las imágenes y personajes más relevante del patrimonio de un mito, de un pasado, uniendo esos elementos a los desastres y desgracias del presente, transfigurando todo ello en una posible nueva utopía para el futuro. Así, pasado, presente y futuro dejan de ser realidades o temporalidades distintas para trabajar como partes simultáneas de un todo discontinuo y difuso.

Así como el autor hizo el trabajo de volver simbólicamente a un origen, utilizando el mito etnológico desde otro lugar. En ese sentido el autor intenta retornar a un origen, a un lugar primordial. Con respecto a esto parece apropiado asociarlo al psicoanálisis que

también apela a que el sujeto para poder sanar algún aspecto de su vida debe volver a su lugar primordial, a sumergirse en su interior y en su infancia.

Esa es la primera prueba de coraje en el camino interior; una prueba que basta para asustar a la mayoría, pues el encuentro consigo mismo es una de las cosas más desagradables y el hombre lo evita en tanto puede proyectar todo lo negativo sobre su mundo circundante”. Si uno está en situación de ver su propia sombra y soportar el saber que la tiene, solo se há cumplido una pequeña parte de la tarea: al menos se ha trascendido lo inconsciente personal. (Jung, 1970: 26)

Así, Ismael o habría huído de ese viaje interior o habría sido incapaz de ello, lo cual muestra un movimiento cíclico que lo habría conducido a seguir repitiendo su historia, así el hecho de que todo vuelva a comenzar de la misma forma que en un principio da sustento a lo trágico de la obra.

En el siglo XX el estudio científico de los comienzos ha tomado otra dirección. Para el psicoanálisis, por ejemplo, lo primordial verdadero es lo «primordial humano», la primera infancia. El niño vive en un tiempo mítico, paradisíaco. El psicoanálisis ha elaborado técnicas susceptibles de revelarnos los «comienzos» de nuestra historia personal y, sobre todo, de identificar el acontecimiento preciso que puso fin a la beatitud de la infancia y decidió la orientación futura de nuestra existencia. «Traduciéndolo a términos del pensamiento arcaico, podría decirse que há habido un ‘Paraíso’ (para el psicoanálisis, el estadio prenatal o el período que se extiende hasta el destete) y una ‘ruptura’, una ‘catástrofe’ (el traumatismo infantil), y, cualquiera que sea la actitud del adulto en relación con estos acontecimientos primordiales, no son menos constitutivos de su ser». (Eliade, 1991: 5)

La importancia de ese tiempo primordial y paradisíaco como bien aparece también en el texto *Mito y Realidad* implica de alguna manera realizar un *regressus ad uterum*, ese volver a la matriz sería imprescindible para ese renacer, para aplacar el tiempo y mantenerse vivo por más tiempo. Pensando en lo anterior y en nuestro objeto de estudio es posible llevar esta idea y proyectarla hacia el mausoleo creado por Ismael, en un inicio construido para vivir solo con Virginia aislándose del mundo, pero que luego lo idealiza como el lugar perfecto para compartirlo con Ana Maria. En ambos casos, sería el espacio que ayudaría a concretar sus planes y de tener todo bajo control sin la interferencia de agentes externos. La soledad y ese encierro en el mausoleo que al mismo tiempo remete a la morada de la muerte, pero que para muchas culturas morir no significa que la vida acaba, sino que luego de esta siempre viene un nuevo nacimiento, sería dar la posibilidad de una nueva vida y tal vez la posibilidad de ser feliz, “pues se trata siempre, en definitiva,

de abolir el tiempo transcurrido, de «volver para atrás» y de recomenzar la existencia con la suma intacta de sus virtualidades”. (Eliade, 1991: 38)

Nos ha sido preciso insistir en este punto para que no diera la impresión de que todos los mitos y los ritos de «retorno al origen» se sitúan en el mismo plano. Ciertamente es que el simbolismo es el mismo, pero los contextos son diferentes, y es la intención revelada por el contexto la que nos da en cada caso particular, su verdadera significación. (Eliade, 1991: 37)

En síntesis, si bien a través de *Anjo negro* su autor en su apropiación e interés por los mitos recurrió a diversos aspectos que conducen a un pasado o a retornar a aspectos tradicionales. Nelson Rodrigues también apeló a aspectos de su presente, esencialmente a un mito moderno como sería el mito de la democracia racial, que invita a realizar una lectura del pasado histórico brasileño para comprender mejor la propuesta dramática, lo cual será trabajado en el siguiente apartado.

### 3.4.- “DEMOCRACIA RACIAL” Y SU REARTICULACIÓN COMO MITO

No Brasil, o mito da democracia racial, criado para explicar a existência harmoniosa das três raças que originaram nossa população, tem oferecido suporte ideológico para o escamoteamento das relações racistas, profundamente enraizadas no comportamento do povo brasileiro desde o período colonial. (Gonçalves, 2010: 299)

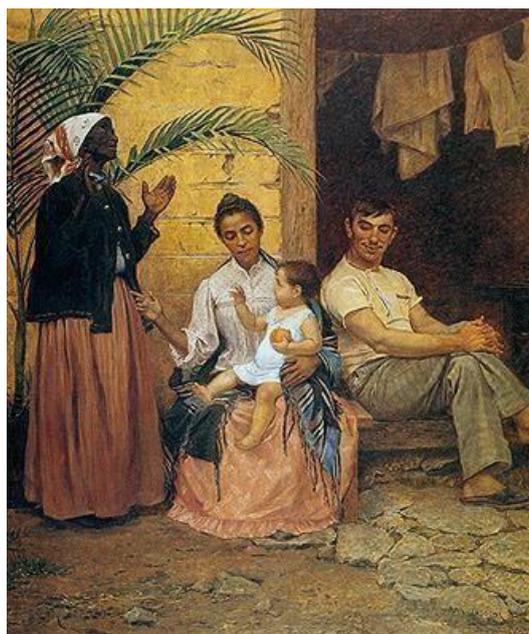
Como sostuvo Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, profesor de la Facultad de Filosofía, Letras e Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo, en su texto *Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito* (2001: 2), Gilberto Freyre “não pode ser responsabilizado integralmente, nem pelas idéias nem pelo seu rótulo; ainda que fosse o mais brilhante defensor da “democracia racial”, evitou, no mais das vezes, nomeá-la”, por el contrario, sería más bien correcto denominarlo como el “responsável pela legitimação científica da afirmação da inexistência de preconceitos e discriminações raciais no Brasil”.

La idea de un “paraíso racial”, idea bastante difundida en el mundo especialmente en Estados Unidos y Europa dio lugar a la construcción mítica de una sociedad sin discriminaciones y prejuicios raciales. Incluso dicho “paraíso racial” fue exagerado por algunas personalidades extranjeras que luego de pasar un tiempo en tierras brasileñas rescataron dicha acepción, evidenciando la democracia racial y una mayor justicia y libertad asociadas a ello. Un ejemplo fue la intervención de Frederick Douglas en una presentación en Nova York en el año 1958, lo cual quedó registrado por la periodista e historiadora brasileña Célia Marinha de Azevedo:

Mesmo um país católico como o Brasil – um país que nós, em nosso orgulho, estigmatizamos como semibárbaro – não trata as suas pessoas de cor, livres ou escravas, do modo injusto, bárbaro e escandaloso como nós tratamos. (...) A América democrática e protestante faria bem em aprender a lição de justiça e liberdade vinda do Brasil católico e despótico. (*apud* Azevedo 1996: 150)

No obstante, antes de que esta idea surgiese y se expandiera al interior del país como fuera de éste, la elite brasileña entre los años 1890 y 1920 luego de la abolición de la esclavitud discutió bastante sobre el origen genético y mestizo de su pueblo, aún más si en otros países el tema ya estaba puesto sobre la mesa. Según Lilia Moritz Schwarcz (1957), historiadora y antropóloga brasileña, (1998: 176) Brasil pasó por diferentes momentos en materia racial, destacándose por sobre todo la necesidad de que en un futuro

se tornara un país blanco. En relación a lo anterior, en 1911 João Batista Lacerda -en aquella época director del Museo Nacional de Rio de Janeiro-, daba un pronóstico asegurando que por el año 2012 la población mestiza y negra de Brasil sería mayoritariamente blanca, mensaje que fue expuesto en el I Congreso Internacional de Razas, a través de su ensayo titulado “Sur les mestis au Brésil”, junto a su texto colocó el cuadro *A redenção de Cam* de Modesto Brocos<sup>20</sup> (1852-1936) para la apertura del Congreso para dar realce a su teoría del blanqueamiento a través del mestizaje.



**Figura 3 (La pintura de M. Brocos ganó la medalla de oro en el Salón Nacional de Bellas Artes en 1895)**

Sobre lo anterior llama la atención que varios intelectuales se molestaron con J. B. Lacerda, pues consideraban que los aproximadamente 100 años era demasiado tiempo para presenciar el cambio fenotípico (Lacerda *apud* Skidmore, 1989: 83). Opiniones diferentes también surgieron al respecto como fue la de Afrânio Peixoto, escritor y médico, quien se preocupó de hablar de un blanqueamiento no sólo de la apariencia, sino también del interior del sujeto: “Trezentos anos, talvez, levaremos para mudar de alma e

---

<sup>20</sup> En el libro *Qual retrato do Brasil: raça, biologia, identidades e política na era da genômica* (2004) se expone que la utilización que J. B. Lacerda le dio al cuadro no puede entenderse como una apropiación del pintor español en relación a la tesis del médico brasileño. De hecho la pintura de M. Brocos más que ser una reafirmación de la corriente racista, presenta una mezcla entre una alegoría religiosa, expuesta en el propio título y un aspecto de la sociedad brasileña evidente, considerándose su propuesta más bien como la posibilidad de un nuevo comienzo, a través del mestizaje entre las diferentes razas.

alvejar a pele, e se não-brancos, ao menos disfarçados, perderemos o caráter mestiço”.  
(Peixoto *apud* Skidmore, 1989: 83)

Cabe mencionar que antes del pronóstico de J.B Lacerda ya existían en el país leyes que a través de la inmigración europea defendían dicho blanqueamiento de la población: “é inteiramente livre a entrada, nos portos da República, dos indivíduos válidos e aptos para o trabalho [...] Excetuados os indígenas da Ásia ou da África, que somente mediante autorização do Congresso Nacional poderão se admitidos (Calógeras *apud* Skidmore, 1989: 155). Esta idea también fue defendida por los teóricos eugenistas, quienes entre muchas otras cosas argumentaban que el mestizaje entorpecía en el desarrollo y en el progreso del país.

O antropólogo Roquete Pinto, como presidente do I Congresso Brasileiro de Eugenia, que aconteceu em 1929, previa, um país cada vez mais branco: em 2012 teríamos uma população composta de 80% de brancos e 20% de mestiços; nenhum negro, nenhum índio. [...] Muitas vezes, na vertente mais negativa de finais do século XIX, a mestiçagem existente no país parecia atestar a falência da nação. Nina Rodrigues, por exemplo, [...] acreditava que a miscigenação extremada era ao mesmo tempo sinal e condição da degenerescência. Como ele, também Euclides da Cunha, em sua famosa obra *Os sertões*, oscilava entre considerar o mestiço um forte ou um desequilibrado, mas acabava julgando “a mestiçagem extremada um retrocesso” em razão da mistura de “raças mui diversas”. (Schwarcz, 1998: 177)

Más adelante incluso la idea se expandió a tal punto que diferentes intelectuales la propagaron a través de sus discursos. En 1930 por ejemplo João Pandiá Calógeras, político e historiador decía: “A mancha negra tende a desaparecer num tempo relativamente curto em virtude do influxo da imigração branca em que a herança de Cam se dissolve” (Calógeras *apud* Skidmore, 1989: 224). Y en 1945 Getulio Vargas casi al final de sus mandato firmó el Decreto-Lei N° 7967 regulando con ello la entrada a Brasil de inmigrantes considerando para ello “a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência europeia”. (Calógeras *apud* Skidmore, 1989: 219)

Con el paso del tiempo, a estas teorías se les añadiría una marca distintiva del país en relación a sus conveniencias, así el concepto científico de las diferencias raciales sería aceptado, pero la hibridación racial no sería condenada, por el contrario se le asignaría un carácter positivo (Schwarcz, 1998: 186), lo cual condujo a que en 1930 la idea de la democracia racial que sostenía por sobre todo los puntos positivos del mestizaje fuese la representación idílica de Brasil; “o mestiço transformou-se em ícone nacional,

em símbolo de [...] identidade cruzada no sangue, sincrética na cultura” (Schwarcz, 1998: 178), idea que siempre fue sostenida en las palabras y en los discursos tanto de políticos como de los propios ciudadanos, sin embargo el día a día mostraba una realidad distinta.

Continuando con las ideas de Lilia M. Schwarcz es importante reconocer que la idea de democracia racial se construyó como un “verdadero mito de Estado” dándole valor al mestizaje como elemento fundamental y fundante de la identidad brasileña.

No processo de construção do Estado nacional, o Brasil representava, desde então, um caso interessante, já que praticamente nenhum conflito étnico ou regional se manifestara ou ganhara visibilidade e qualquer dominação racial oficial fora instituída depois da Abolição. Ademais, após 1888, a inexistência de categorias explícitas de dominação racial incentivava ainda mais o investimento na imagem de um paraíso racial e a recriação de uma história em que a miscigenação aparecia associada a uma herança portuguesa particular e a suposta tolerância racial, revelada em um modelo escravocrata mais brando, ao mesmo tempo que mais promíscuo. (Schwarcz, 1998: 188)

A partir de lo anterior también se destacaría que las relaciones sociales serían armoniosas y que los posibles prejuicios y discriminaciones raciales serían sólo casos específicos que poco afectarían al país. No obstante, lo anterior según L. M Schwarcz (1998: 170-180) sería “uma maneira problemática de lidar com o tema: ora ele se torna inexistente, ora aparece na roupa de alguém outro”, lo cual finalmente condujo a la existencia de un racismo silencioso, “sem cara”, incluso algunas encuestas dieron a conocer que la población brasileña incluso en estos tiempos reconoce la presencia de prejuicios y discriminaciones, pero siempre en un otro y en casos excepcionales, nunca como un problema social y de orden público.

En 1930 también se dió inicio a diversas políticas que defendían el mestizaje y el concepto de raza comenzó a tener connotaciones positivas. En esta época se llevó a cabo un proceso de *desafricanización* con la finalidad de exaltar aún más a Brasil como país mestizo, lo cual condujo a la oficialización de la capoeira como modalidad deportiva en 1937 y se descriminalizó el candomblé. En este escenario también la samba fue desmarginalizada convirtiéndose en danza propia de los negros y las canciones pasaron a ser parte de las exportaciones brasileñas y fue el momento en que las escuelas y los desfiles de samba comenzaron a financiarse. Además, el fútbol pasa a ser un deporte practicado comunmente por negros y la Virgen Nossa Senhora da Conceição Aparecida se transformó tanto en una santa mestiza, como en patrona de Brasil. Algunas comidas consideradas típicas hoy en día como lo es la feijoada se vuelven también un símbolo de ese proceso de asimilación cultural.

Nesse movimento de nacionalização uma série de símbolos vão virando mestiços, assim como uma alentada convivência cultural miscigenada se torna modelo de igualdade racial. Modelo pautado em uma visão oficial, nesse caso, a desigualdade e a violência do dia-a-dia até parecem questões a serem menosprezadas. (Schwarcz, 1998: 201)

En 1951 la realidad cambia cuando la Unesco emprende una investigación junto a algunos intelectuales brasileños para analizar el contexto del país en sintonía con su democracia racial, datos que servirían como ejemplo para otros lugares caracterizados por el racismo. En dicho trabajo es que a través de los estudios de Roger Bastide, Florestan Fernandez, Oracy Nogueira, entre otros, se desmantela la idea de la democracia racial en Brasil como un hecho verdadero. En ese sentido, estos comienzan a desvendar el tema categorizándolo como falsedad; “nomearam as falácias do mito: em vez de democracia surgiam indícios de discriminação, em lugar de harmonia o preconceito (Schwarcz, 1998: 202). Así los análisis dejaron de sostenerse en lo cultural y pasaron a preocuparse por lo sociológico, centrándose en la modernización del país y en la situación de las clases sociales considerando en relación a ello que la “extinção da escravidão, a universalização das leis e do trabalho, não teriam afetado o padrão tradicional de acomodação racial; ao contrário, agiriam no sentido de camuflá-lo. (Schwarcz, 1998: 204)

La idea de democracia racial entonces se caracterizó por suscitar la idea de que la existencia de mestizaje implicaba la inexistencia de prejuicios raciales y la ausencia de una estratificación social, como también al funcionar como motivo digno de la identidad nacional. En ese sentido según la antropóloga la democracia racial que la misma historia de Brasil lo comprueba no sería sólo una idea falsa sobre la realidad nacional. Por el contrario, sería una idea lo bastante compleja, aún más si la discusión recae en su comprensión como mito, lo que sirvió de modo ejemplar para que fuese inscrita en la formación histórica del país, considerándose parte de la tradición. Como mito continúa sobrevivendo a todos los cambios que ocurren en Brasil, por ello es que los análisis deberían conducir a una reflexión sostenida no en lo que el mito esconde (la existencia de racismo), sino en lo que el mito afirma (lo que dice de la realidad), pues la verificación de racismo en Brasil no fue suficiente, incluso todavía se piensa y se defiende a Brasil como un país menos cruel que otros en materia racial, argumento que no hace más que continuar sosteniendo una identidad vinculada al paraíso racial.

Demonstrar – mais uma vez- as falácias do mito da democracia racial (que é de fato um mito) talvez seja menos importante do que refletir sobre sua eficácia e permanência, para além de seu descrédito teórico, que data de finais dos anos 50. [...] Quem sabe esteja na hora de “levar a sério” o mito, o que implica evitar

associá-lo a noção de ideologia – de falsa ideologia- ou compreende-lo apenas como um mascaramento intencional da realidade. Em vez de insistir nas “mentiras” que o mito da democracia racial contém, naquilo que esconde, pensemos um pouco no que el afirma, nas recorrências que aparecem não fruto do acaso mas resultado de um excesso de significação: afinal, mesmo desvendando suas falácias, o mito permanece oportuno. (Schwarcz, 1998: 236-237)

Lo anterior es interesante, puesto que aunque diferentes reflexiones desconstruyeran racionalmente la idea de la democracia racial, es esta en cuanto mito que se mantiene viva y la armonia racial se impone igualmente por sobre la consciencia de la existencia de prejuicio y discriminación en el país. El mito dejó de ser “oficial” perdiendo su estatus científico, sin embargo está “internalizado”, pues ganó el sentido común y lo cotidiano (Schwarcz, 1998: 241). De ese modo, en Brasil vivirían dos realidades, por un lado es un país mestizo, “cordial y blando” en sus relaciones raciales, y por otro lado sería un país con un racismo invisible, silencioso y de una jerarquía arraigada en la intimidad. (Schwarcz, 1998: 241)

En síntesis, lo que dicho mito logró fue construir un pacto histórico donde la diferencias no debían nombrarse y que no exigió al Estado políticas oficiales para tratar sobre lo racial, porque cualquier problemática al respecto se encontraba en el terreno de lo privado. En Brasil el concepto de raza siempre fue considerado tanto un problema como una proyección, y siempre estuvo propenso a modificaciones, por ello las personas cuando estiman conveniente ennegrecen o emblanquecen; “A cor virou [...] conforme o dia (pode-se estar mais ou menos bronzeado), a posição de quem pergunta e o lugar de onde se fala (dos locais públicos à intimidade do lar)”. (Schwarcz, 1998: 238)

La democracia racial se erigió en Brasil como un ideário moral, como un instrumento que a través de su armonia racial y a través del mestizaje: “Nós temos a África em nossas cozinhas, América em nossas selvas, e Europa em nossas salas de visitas” (Romero *apud* do Nascimento, 1978: 94) no permitía reivindicaciones de los derechos de sus víctimas, de hecho esta idea más bien se construyó en función de la no existencia de víctimas. Pero si de alguna u otra forma las denominadas víctimas surgiesen se clasificarían como grupos divisionistas, subversivos y como activistas-racistas. Democracia racial puede entenderse como “racismo al estilo brasileño”: “não tão obvio como o racismo dos EUA e nem legalizado qual *apartheid* da África do Sul, mas eficazmente institucionalizado nos níveis oficiais do governo assim como difuso no tecido social, psicológico, económico, político e cultural” (do Nascimento, 1978: 93)

A través de la ideología del blanqueamiento y de los procesos de mestizaje, de aculturación y de asimilación, al negro se le otorgaría el “privilegio” de transformarse en blanco por dentro y por fuera, lo cual en palabras de Roger Bastide debería entenderse como una “ideología que força (o negro) a cometer suicidio como negro para poder existir como brasileiro”. (Bastide, 1961: 1 *apud* do Nascimento, 1978: 163). El asunto de la democracia racial se mantuvo por el oficialismo brasileño como algo intocable, como un verdadero tabú. Se trató de una cuestión cerrada, de una realidad social que debía permanecer escondida.

Brasil desde sus inicios se mueve más por la categoría de marca (apariencia) que por su origen (raza y/o etnia), por ello tantas formas existentes para que las personas puedan clasificarse: preto, negro, moreno, pardo, crioulo, mestizo, etc. No obstante, esos conceptos son indisociables y todos tienen el mismo origen, todos son descendientes de esclavos africanos. Algunos estudiosos brasileños y extranjeros realizaron la exégesis del proceso étnico-racial en Brasil, sacando a luz del análisis científico y de la crítica el origen de la democracia racial. No obstante, a pesar de sus intentos y contribuciones por dismantelar la verdad por detrás del concepto, estos no consiguieron transformar la estructura de la sociedad que da soporte a las relaciones de raza.

En este escenario de dismantelamiento del mito de la democracia racial es que la producción dramática de Nelson Rodrigues se encausa de modo perfecto. A través de su obra *Anjo negro* el autor mostró según su perspectiva de la realidad el racismo a la brasileña, dando énfasis al blanqueamiento como parte esencial de una ideología racista; “O Anjo Negro (Nelson Rodrigues) é, entre todas as peças escritas por brancos, a que mais profundamente penetra na revelação dessa ideologia da brancura que criticamos porque é nada mais que uma forma hipócrita de genocídio”. (do Nascimento, 1978: 164)

En relación a lo anterior *Anjo negro* se presenta como una obra a través de la cual se expone un vínculo inter-racial en constante conflicto. Los personajes principales, un hombre negro (Ismael) y una mujer blanca (Virgínia) viven un matrimonio forzado desde su inicio, teniendo como base la violación sexual de Virgínia por el protagonista. Un matrimonio para él por conveniencia, para ella una imposición que funciona como castigo.

Como se expuso en este trabajo la libertad en la práctica del mestizaje y el casamiento como efecto entre un negro y una mujer blanca se edificó no necesariamente

como forma benéfica, sino que la ideología del blanqueamiento al estar por detrás de ello más bien buscaría el aniquilamiento sutil de una raza. Hecho que en la obra se presenta de forma simbólica; Ismael se empeña en tener descendencia, pero Virgínia mata a cada uno de sus hijos por nacer negros iguales al protagonista, muertes que implican su afán por preservar su raza. Así, el mestizo que sería una especie de salvación para Ismael y para su herencia es negado por su mujer.

De esa manera los deseos de los personajes, que los llevan a actuar en direcciones contrarias, en consecuencia hacen que ambos se anulen o sean incompatibles. Con todo esto, la obra expone que el racismo y/o la interiorización de la lógica del blanqueamiento generaría la imposibilidad de un núcleo familiar “exitoso” entre personas de razas distintas, funcionando así como una maldición. La dramaturgia rodriguiana en este caso rescata y realza la cuestión étnico-racial en Brasil, apuntando al color de piel y a las relaciones sociales vinculadas a lo anterior.

Representa además el funcionamiento de la ideología del blanqueamiento en lo cotidiano y cuestiona al unísono el sentido común de todos quienes consideraban que el mestizaje se desarrollaba armoniosamente y que veían en éste una práctica que generaba igualdad en materia racial. Para hablar de ello el escritor pernambucano escoge un ambiente que apela a lo íntimo, decide hablar a través de un tipo de familia que la obra muestra como insostenible y con un destino trágico principalmente para Ismael. En este sentido, una institución familiar es desintegrada, demolida, es quebrantada su estructura, su integridad y sus valores.

El autor también muestra a un negro exitoso que consiguió algo poco común como es la ascensión social; es doctor, adinerado y esposo de una mujer blanca, la cual lo traiciona con un hombre blanco, su hermanastro, que acaba asesinado por Ismael porque de ese modo el protagonista podía deshacerse de aquello que lo perturbaba desde su infancia (no haber nacido blanco). No obstante, la obra apela a su vez al odio existente contra el negro. Odio que no proviene sólo de Virgínia, sino incluso de él mismo; odio que lo hizo querer emblanquecer, odio de su mujer que no ama a sus hijos negros porque primeramente no ama a su esposo negro.

Nelson Rodrigues muestra un modelo de sociedad y relaciones sociales como ejemplos de lo que estaría sucediendo en Brasil y también el deseo de Ismael por emblanquecer. Su deseo de emblanquecer lo lleva a perder su dimensión moral, por ello

cega, asesina, aprisiona y violenta. Ismael es un negro con una “falta” que lo conduce a negar su propia raza. La obra insinúa que el negro en contacto con el blanco y apropiándose de valores “blancos” pierde su dignidad. Así, la dimensión trágica de la obra se inscribe en el plano de lo psicológico, en la doble alienación que vive el negro. En ese sentido lo que es parte del ámbito de la sociología y de la antropología el autor lo interpretó y plasmó a través de su dramaturgia. Vale la pena mencionar que aunque el autor destaque el tipo de perversiones asociadas a la ideología de la “igualdad” y a la del blanqueamiento, ello no quiere decir que Nelson Rodrigues apoyara en cambio la división “de cada uno con su raza” como solución al racismo existente.

Con respecto al desenlace de la obra, el encierro de Ana María, pacto entre Ismael y Virgínia significa la muerte de la única posibilidad del protagonista por emblanquecer, pues la ceguera de la joven le otorga la oportunidad real de ser por fin un hombre blanco. Con Ana María muere también la posibilidad de éste tener una descendencia mestiza. Dicho pacto, de acuerdo a la propuesta del autor, no significa que el protagonista luego de tomar consciencia de sus actos y errores se fuese a apropiarse en cambio de su dignidad negra. Nelson Rodrigues construye a sus personajes principales bajo el mismo destino; sus vidas están sujetas a mantener el conflicto racial por siempre, aún más si los deseos están de por medio. El destino de Ismael se encuentra en que este no deja de ceder su consciencia a la lógica del blanqueamiento, pues continúa esclavo a ésta, esperando que Virgínia lo reconozca y lo ame algún día como negro, hecho imposible según el autor, porque al final del último acto se expone que la historia se volverá a repetir; Ismael y Virgínia continuarán vinculándose a través de la violencia y del deseo sexual.

En concordancia con todo lo expuesto anteriormente, cabe que nos preguntemos si la denuncia de la ideología del blanqueamiento colocada al interior de la obra invita a una toma consciencia del negro por un desarrollo de su dignidad racial o para su desarrollo moral con respecto a sus raíces; punto central que Florestan Fernandes tocó cuando comentaba el texto *Drama para negros, prólogo para blancos* de Abdias do Nascimento, sosteniendo para el diario O Estadão de São Paulo un 10 de febrero de 1962 que

o branco consciente da situação histórico-cultural brasileira tem de resguardar as condições que permitam ao negro ser mais negro entre nós para separá-lo de si, mas para respeitá-lo, para conquistar uma perspectiva da qual possa valorizá-lo como homem e amá-lo como criatura humana. (Fernandes 1962 apud do Nascimento 1966: 168)

Por un lado existe la denuncia y la crítica a una sociedad y al tipo de relaciones en ella construídos, pero por otro muestra a su protagonista como el responsable de su desgracia y de su destino trágico criticando su deseo por emblanquecer, en ese sentido pareciera ser que se encuentra en oposición a éste al no representarlo exclusivamente como víctima (tal vez ello se pueda leer entre líneas luego de tener conocimiento sobre cómo operó la elite brasileña a lo hora de definir los criterios raciales) sino más bien como único culpable y victimario. De esa manera la obra acentúa aún más su complejidad lo que al mismo tiempo ilustra lo complejo de la propia realidad.

Não se deve tentar fixar o homem, pois o seu destino é ser solto.

[...]

A desgraça do homem de cor é ter sido escravizado.

A desgraça e a desumanidade do branco consistem em ter matado o homem em algum lugar. Consiste, ainda hoje, em organizar racionalmente essa desumanização [...] (Fanon, 2008: 190)

Parafraseando algunas palabras e ideas de Frantz Fanon sólo me gustaría (decir) una cosa:

Superioridad? Inferioridad?

El negro no es más que el blanco y viceversa.

Todos debemos alejarnos de las voces deshumanas de nuestros respectivos ancestros, con la finalidad de que nazca entre nosotros una comunicación auténtica.

Y a través del intento por retomar nuestra consciencia de si es que podremos crear las condiciones ideales de existencia en el mundo.

## Bibliografía

ALMEIDA PRADO, Décio (1988[1993]). "Nelson Rodrigues", in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 270-278.

ALMEIDA PRADO, Décio (1949). *Anjo Negro*. O Estado de S. Paulo, São Paulo.

ALKIMIM, Alexandre Flores (2016). **A última entrevista de Nelson Rodrigues**. Entrevista de 1980 dada al periodista J.J. Riveiro del periódico "O Opiniático". Revista Bula.

Disponibile en:

<http://www.revistabula.com/5753-a-ultima-entrevista-de-nelson-rodrigues-2/>

ALVES-BEZERRA, Wilson (2012). *Da clínica do desejo a sua escrita: incidências do pensamento psicanalítico na escrita de alguns autores do Brasil e Caribe (1918-1990)*. Campinas SP: Mercado de Letras.

BORBA, José César (1944[1993]). "Vestido de Noiva", in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 193-196.

CADENGUE, Antonio (1955[2000]). "O Vestido de noiva de Bollini: a experiência histórica de um espetáculo", in: *Folhetim n° 7*, editado pelo Teatro do Pequeno Gesto, 2000, p.15-33.

CASTORIADIS, Cornelius. *Los dominios del hombre: las encrucijadas del labirinto. "lo imaginario: la creacion em el dominio sócio-histórico"*. Conferencia dada en el Simposio Internacional de Standford "Desorden y orden" (14-16 de septiembre de 1981).

\_\_\_\_\_. *El imaginario social instituyente*. Zona erógena, n° 35. 1997. Traducido del francés por Luciana Volco.

Disponibile en: <http://www.educ.ar>

CASTRO, Ruy (1992[2007]). *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das letras.

CLARK, Fred. M. *Transcodificação e metateatralização no teatro de Nelson Rodrigues*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n°3.

Disponibile en: [file:///C:/Users/User/Downloads/46-149-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/46-149-1-PB%20(2).pdf)

DaMATTA, Roberto (1997). "Notas sobre o racismo à brasileira", in: SOUZA, Jessé (org.). *Multiculturalismo e racismo*. Brasília, Paralelo 15.

DEL PICCHIA, Menotti (1965[1993]). "Anjo Negro", in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 145-147.

DIEZ DE VELASCO, Francisco, MARTINEZ, M y TEJERA, A (eds.) (1997). *Mito y Realidad: Semana Canaria sobre el Mundo Antiguo*. Ediciones clásicas, Madrid.

- DÍEZ DE VELASCO, Francisco y LANCEROS, Patxi (eds.) (2010). *Religión y Mito*. Ediciones Pensamiento, Barcelona.
- Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/301338403\\_Religion\\_y\\_mito](https://www.researchgate.net/publication/301338403_Religion_y_mito)
- DORIA, Gustavo A (1975). *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro.
- ELIADE, Mircea (1991). *Mito y Realidad*. Editorial Labor. S. A. Trad. Luis Gil. Barcelona.
- EVANS, Dylan (1998[2007]). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. 1 e.d. 4º reimp.- Buenos Aires: Paidós.
- FACINA, Adriana (2004). *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- FANON, Frantz (1952[2008]). *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. De Alexandre Pomar. Porto: A. Ferreira.
- FERNANDES, Florestan (1978). *A integração do negro na sociedade de classes* (vol.I e II). São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_\_. (1972). *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo, XXXVI.
- Disponível em:  
<https://eraju2013.files.wordpress.com/2013/09/fernandes-florestan-o-negro-no-mundo-dos-brancos-1.pdf>
- FREUD, Sigmund (2010). “**O mal-estar na civilização**”, in: *Obras completas*, volume 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. (1919[1931]). *Cinco lições de psicanálise*. Trad. De Durval Marcondes e J. Barbosa Corrêa. São Paulo: Editora Nacional.
- \_\_\_\_\_. “**Totem e tabu**”, in: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro, Imago, 1913/1975, v13.
- FREYRE, Gilberto (1933[2002]). *Casa Grande & Senzala*. México: Conaculta.
- \_\_\_\_\_. (1947). *Interpretação do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- \_\_\_\_\_. (1973[1993]). “**Nelson Rodrigues, escritor**” in: MAGALDI, Sábato (org.), *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 229- 230.
- FRY, Peter (1995-1996). “**O que a Cinderela negra tem a dizer sobre a ‘política racial’ no Brasil**”, in: *Revista USP*, 28.
- Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28369/30227>.

GIRARD, René. (1983[1972]). *La violencia y lo profano*. Editorial Anagrama, Barcelona.  
Trad. Joaquín Jordá.

GOMES, Nilma Gomes. “**Uma dupla inseparável: cabelo e cor da pele**” in: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção ...et al (org). *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, 2010, p. 137-150.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira. “**De preto a afro-descendente: da cor da pele a categoría científica**”. in: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção ...et al (org). *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, 2010, p.15-24.

GUERREIRO RAMOS, A. (1937). “**O drama de ser dois**”. Salvador.

\_\_\_\_\_. (1966). “**O negro desde dentro**”, in: *TEN-testemunhos*. Rio de Janeiro, GRD.

\_\_\_\_\_. (1966). “**O negro no Brasil: um exame de consciência**”, in: *TEN-testemunhos*. Rio de Janeiro, GRD.

Disponibile en:

<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/ten-testemunhos/>

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. “**Racismo e anti-racismo no Brasil**”, in: *Novos Estudos*, nº43, (1995).

Disponibile en: [https://www.passeidireto.com/arquivo/16570812/racismo-e-anti\\_racismo--antonio-sergio-alfredo-guimaraes](https://www.passeidireto.com/arquivo/16570812/racismo-e-anti_racismo--antonio-sergio-alfredo-guimaraes)

\_\_\_\_\_. (2001). “**Democracia racial: el ideal, el pacto y el mito**”. *Estudios Sociológicos*, vol. XX, núm. 2, pp. 305-333. El Colegio de México, A.C. Distrito Federal, México.

Disponibile en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59805902>

HOFBAUER, Andreas. “**Raça, cultura e identidade e o “racismo à brasileira”**”, in: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção ...et al (org). *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, 2010, p. 51-68.

JUNG, Carl. G. (1944). *Los complejos y el inconsciente*. Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. ediciones paidósibérica, Barcelona, traducción de Miguel Murmis.

\_\_\_\_\_. (1982). *Símbolos de transformación*. Barcelona, Paidós.

- LACERDA, João Baptista (1911). *Sur les métis au Brésil*. Paris, Imprimerie Devougue.
- LARRETA, Enrique e GIUCCI, Guillermo (2007). *Gilberto Freyre: uma biografia cultural: a formação de um intelectual brasileiro: 1900-1936*. Trad. Josely Vianna Baptista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LINS, Álvaro (1944[1993]). "Uma tragédia da memória", in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 191-192.
- LOPES, Ângela Leite. (2007). *Nelson Rodrigues: trágico então moderno*. -2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- LOPES, Ângela Leite (1999[2000]). "Nelson Rodrigues e a teia das traduções", in: *Folhetim* n° 7, editado pelo Teatro do Pequeno Gesto, p. 80-89.
- MAGALDI, Sábato (1981[1993]). "A peça que a vida prega", in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 11-131.
- MAGNO, Paschoal Carlos (1948). 'Anjo Negro', no *Fênix*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 6 abr.
- MASCARENHAS, Eduardo. "Um verdadeiro democrata", in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp.216-217, 1993.
- MURPHY, Tom. *As Últimas palavras de Nelson Rodrigues*. A última entrevista de Nelson Rodrigues. ESTADÃO, São Paulo, 1980.
- Disponível em:  
<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-ultima-entrevista-de-nelson-rodrigues>
- NASCIMENTO, Abdias do (1961). *Dramas para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro. TEN.
- Disponível em:  
<http://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/obras-de-abdias/dramas-para-negros-e-prologo-para-brancos/>
- \_\_\_\_\_ (1968[1982]). *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Disponível em:  
[https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/o\\_negro\\_revoltado](https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/o_negro_revoltado).
- \_\_\_\_\_ (1968). *Teatro experimental do negro: testemunhos*. Rio de Janeiro. GRD.
- \_\_\_\_\_ (1978). *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e terra.
- \_\_\_\_\_ (1986[1993]). "Nelson: O branco autêntico", in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 209-212.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões*. Estudos Avançados, São Paulo, vol.18, n.50, pp. 209-224.

- NUNES, Luiz Arthur (1987[1993]). “**Nelson Rodrigues: um realismo processado**”, in: MAGALDI, Sábato (org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 251- 254. (Texto extraído de la tesis de doctorado “O conflito entre o real e o ideal: um estudo dos elementos do naturalismo e do melodrama no teatro de Nelson Rodrigues”, defendida em City University of New York).
- NUNES, Mário (1948). *O 'Anjo Negro', tragédia em três atos de Nelson Rodrigues*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 abr.
- PELLEGRINO, Hélio ([1993]). “**Nelson Rodrigues**”, in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 239-242.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler (1998). *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas.
- PRADO, Décio de Almeida (1988[2003]). *O teatro brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Perspectiva.
- PUPPI, Ubaldo (1981). *O trágico: experiência e conceito*. Trans/Form/Ação, São Paulo.
- QUEIROZ, Rachel (1984[1993]). “**Nelson Rodrigues na literatura brasileira**”, in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 238-239.
- RAMA, Ángel (1973). “**Las dos vanguardias hispano-americanas**”, en: Maldoror, nº 9, p.59.
- Disponível em:  
[https://monoskop.org/images/a/ac/Rama\\_Angel\\_1973\\_Las\\_dos\\_vanguardias\\_latinoamericanas.pdf](https://monoskop.org/images/a/ac/Rama_Angel_1973_Las_dos_vanguardias_latinoamericanas.pdf)
- RIBEIRO, Léo Gilson (1965[1993]). “**O sol sobre o pântano**”, in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 169-180.
- RIBEIRO, Violeta (1948). *A respeito de 'Anjo Negro'*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 abril. Enciclopédia Cultural da Literatura Brasileira.
- Disponível em:  
<http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/materia.php?t=n&c=9&i=56>
- RODRIGUES, Nelson Falcão (1946[1993]). “**Anjo negro**”, in: *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro Nova Aguilar.
- \_\_\_\_\_. (1943[1993]). “**Vestido de noiva**”, in: *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro Nova Aguilar.
- \_\_\_\_\_. (1945[1993]). “**Álbum de família**”, in: *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro Nova Aguilar.
- \_\_\_\_\_. (1967[2009]). *Memórias: a menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Agir.

- \_\_\_\_\_. (1957[1966]). “**Abdias: O negro autêntico**”. *Jornal Última Hora*, 26 agosto, in: *Teatro Experimental do Negro - Testemunhos*. Rio de Janeiro, GRD.
- \_\_\_\_\_. (1949[2000]). “**Teatro desagradável**”, in: *Folhetim n° 7*, editado pelo Teatro do Pequeno Gesto, p. 5-13.
- \_\_\_\_\_. (1961[2000]). *A vida como ela é*. Rio de Janeiro:Agir.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz (1998). “**Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade**”, in: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1994). *O espetáculo da miscigenação*. Estudos Avançados.
- Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/viewFile/9652/11222>
- \_\_\_\_\_. (1993). *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Disponível em: <http://docs12.minhateca.com.br/989411783,BR,0,0,SCHWARCZ,-Lilia-Moritz.-O-espet%C3%A1culo-das-ra%C3%A7as.pdf>
- SKIDMORE, Thomas E (1989). *Preto no branco – raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. Companhia das letras. Año de edición 2012.
- SOUZA, Neusa Santos (1983). *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão*. Rio de Janeiro, Edições Graal.
- SÜSSEKIND, Maria Flora (1976[1993]). “**Frases e seu fundo falso**”, in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, pp. 265-267.
- VASCONCELOS, Ana Lúcia. *Amália Zeitel e José Ferro falam sobre os objetivos e método de trabalho de Nelson Rodrigues O Eterno Retorno*. Revista de cultura # 51 fortaleza, São Paulo, maio/junho de 2006.
- Disponível em: <http://vitabreve.com/artigo/69/amalia-zeitel-e-jose-ferro-falam-sobre-os-objetivos-e-metodo-de-trabalho-de-nelson-rodrigues-o-eterno-retorno/>
- VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre (2002[1972]). *Mito y tragedia en la grecia antigua*, vol.II. Barcelona: Paidós.
- VIANA, Elizabeth e GOMES, Flávio (2010). “**Personagens, história intelectual e relações raciais no Brasil: notas sobre pesquisas bibliográficas**”, in: BARBOSA, Lúcia Maria de Assunção ...et al (org). *De preto a afro-descendente: trajetos de pesquisa sobre o negro, cultura negra e relações étnico-raciais no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar.
- VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta (1985[1993]). “**Vestido de Noiva em branco e preto**”, in: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 196 – 203.

ZEITEL, Amália (1981[1993]). “**Nelson Rodrigues: autor vital**”, *in*: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, pp. 243-246.

ZIEMBINSKI, Z (1975). “**Os comediantes – marco novo**”, *in*: DYONISOS: Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e da Cultura, ano XXIV, n. 22, dez.