

Imágenes dialécticas en el poema *El barco negrero* de Antonio Castro Alves

Artur Bispo dos Santos Neto¹
Universidad Federal de Alagoas

Resumen: El desarrollo del poema *El barco negrero* revela la pertinencia de la interpretación benjaminiana de la alegoría como categoría clave para entender las contradicciones del mundo. La vivencia del choque y de la ruptura es el núcleo de esa tragedia en el mar, en la que el poeta reviste las palabras con los contornos de las imágenes alegóricas. En el poema asistimos al danzar de la serpiente, el chicote, a las corrientes, a las banderas, al barco en las ondas del mar y a la multitud de esclavos. El poeta toma partido por las víctimas de la narrativa y muestra las marcas del sufrimiento del otro, el cual es silenciado por la historia oficial. Eso es posible porque la mirada del poeta es dialéctica, es una mirada oblicua, que reconstruye las cosas sobre diferentes ángulos.

Palabras-Clave: mirada, alegoría, esclavo.

Para navegar en las aguas de este poema significativo en el curso del Romanticismo Brasileño, intentamos realizar una interpretación del poema a partir del presente, procurando comprenderlo como un texto literario de la segunda mitad del siglo XIX que habla al hombre del comienzo del siglo XXI. La interpretación de ese poema posibilita no solo la comprensión de los asideros y aporías del pasado, sino también el entendimiento de las contradicciones del tiempo presente; como afirma Walter Benjamin, partimos de la premisa de que: “No se trata de presentar las obras literarias en el contexto de su tiempo, sino de presentar, en el tiempo en que ellas nacen, el tiempo que las revela y conoce: el de nosotros”². Al ofrecernos luces sobre el pasado que envuelve y asienta el poema en discusión, descubrimos una constelación que sirve para iluminar nuestro tiempo. Esta perspectiva teórica permite entender el molde irregular de su tesitura, bien como naturaleza del método dialéctico, que aclara Benjamín: “Dicen que el método dialéctico tiende a hacer justa la situación histórica concreta del objeto estudiado. Pero se trata también de hacer justa la situación histórica concreta que suscita el interés por el objeto estudiado”. Para Adorno³, “Lo que hay de doloroso en la dialéctica es el dolor, elevado al concepto, por la pobreza de ese mundo”⁴. El desgarramiento es el móvil de ese poema tanto en el trato del desarrollo de su contenido como en la presentación imaginaria de su forma. La dialéctica se constituye como artefacto óptico que permite que el sujeto lírico elija la alegría como categoría estético – filosófica fundamental para la comprensión de la realidad. Para Benjamin, la apoteosis barroca es dialéctica. Ella se consume en el movimiento entre extremos⁵, en que la alegoría no es una mera técnica de ilustración a través de la imagen, sino un lenguaje y una escritura escrita del modo como las cosas se configuran en el mundo fragmentado. Veamos como eso ocurre en el desarrollo del poema *El barco negrero* de Castro Alves⁶.

1. Dialéctica de la mirada

Partimos del entendimiento de que el texto poético es la manifestación del sutil juego que envuelve los ojos y la boca, es decir, la visualidad y la sonoridad. Aquello que la boca no consigue transmitir y los oídos no consiguen captar, se transfiere por los ojos. Así, el poeta consigue describir imágenes que sobrepasan los límites del código verbal. Los ojos se constituyen en elemento fortuito de captación y comprensión del mundo. Contra la concentración del saber fundada en la racionalidad cartesiana, el Romanticismo valora la dimensión sensible del conocimiento, especialmente la percepción sensible de las cosas. Por otro lado, sin caer en el dogmatismo del método empirista, la comprensión del mundo a través de la imaginación- que piensa el mundo a través de imágenes- puede ocurrir de manera dialéctica, es decir, la configuración del mundo a través de las imágenes puede revelar no solo sus rupturas, sus choques y sus contradicciones, sino también el movimiento de aproximación y distanciamiento, ambigüedades y multiplicidad, empatía y diferencia.

En su obra *Charles Baudelaire : un lírico en el auge del capitalismo*, Benjamin destaca la primacía del ojo sobre el oído. En el espacio topográfico de la ciudad moderna, donde las relaciones sociales son pautadas por el puntero del reloj, la rapidez y el flujo de las cosas no permiten concentración, bien sea por la respuesta de la meditación, bien sea por el reposo de la meditación, o bien sea por la atención pormenorizada para la contemplación. Envuelta por la órbita de la distracción, el estado de cosas no colabora

1 Doctor en Letras, profesor titular de la Universidad Federal de Alagoas.

2 Apud. BOLLE. *Fisiognomía da metrópole moderna*, p. 47

3 Apud. BOLLE. *Fisiognomía da metrópole moderna*, p. 73.

4 ADORNO. *Dialéctica negativa*, p. 14.

5 BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 182.

6 CASTRO. *Obras completas*, p. 277-284.

para el fortalecimiento de los nexos de socialibilidad centrada en la oralidad reiterada de la narrativa y de la historia que pasa de boca en boca. En la gran ciudad, el ordenamiento de las cosas se presta mucho más al ojo que al oído, este último, perdido en el barullo ensordecedor de las calles y avenidas divididas en transeúntes y automóviles, galería y pasajes. El mundo moderno es por excelencia un espacio de imágenes. Hay en él un exceso de luz y de claridad que conduce a una nueva especie de ceguera. En ese contexto, el advenimiento de la fotografía y del cine revoluciona el mundo de las artes y consigue expresar el modo de ser del hombre moderno, que tiene en la experiencia del choque su ley fundamental. Para Benjamin, el mundo moderno es esencialmente un mundo de imágenes y de sueños; son ellas las que encantan al universo de los hombres que forman parte del corazón de la metrópolis, en donde las cosas no aparecen realmente sino que están sobre el ropaje fantasmagórico del mundo de la alegoría.

La comprensión del mundo como algo que está en permanente tránsito se revela en el poema El barco negrero particularmente en el movimiento rápido de la embarcación que, como “velero bergantín”, “corre a ras de los mares”. El poeta denomina el navío de: “velero bergantín”, “naves errantes”, “bergantín a barlovento”, “velero bergantín”, “bergantín raudo” y “bergantín inundo”. Ese navío es un velero bergantín, es decir, es una embarcación que estructura sus velas en forma de tres mástiles. El orden de ese equipamiento es expresión del significado que tuvo el desarrollo de la navegación en el avance de la sociedad entre los siglos XV y XVI. Aunado al descubrimiento del telescopio, de la brújula, del cuadrante y del astrolabio, el arte de la navegación dio un salto significativo y acortó las distancias que separaban el continente europeo con el resto del mundo.

El poema se inicia destacando la rapidez del barco, que esconde su identidad.

¿De dónde viene? ¿A dónde va? De las naves errantes
¿Quién sabe el rumbo si es tan grande este espacio?

[...]

¿Por qué huyes así, barco ligero?
¿Por qué huyes del aterrorizado poeta? 7

Es menester destacar que la agilidad figura como quintaesencia de la vida moderna, en la que, como decimos, la existencia del hombre pasa a ser orientada por el tiempo de la fábrica. El tiempo de la producción y de la circulación de la mercancía es fundamental en el sistema capitalista. El alto grado de inversión financiera en la industria naval portuguesa, hecha por la burguesía y por el Estado absolutista, será coronado por el lucro rápido en el comercio de las especias y de la esclavitud. En el triángulo comercial entre América, Europa y África, las embarcaciones marítimas cumplirán un papel fundamental; de América llevaban las riquezas naturales para el mundo europeo junto con lo necesario para la práctica del intercambio en los puertos africanos, y finalmente, la comercialización de los esclavos en los muelles brasileños. La prohibición del tráfico de esclavo por Inglaterra en 1807 hizo que los navíos ganasen mayor agilidad en la misma proporción que disminuían de tamaño. La segunda parte del poema vuelve a registrar la rapidez del navío:

Se desplaza el bergantín a barlovento
como delfín veloz
Presa en la vela cangreja
La melancólica bandera se despide
de las olas que deja detrás.

En estos versos, el bergantín es comparado con un delfín y llama la atención por las olas que va dejando como un “loco cometa”. El bergantín resbala en el mar con el roce de las olas debido a su estructuración interna que le permite deslizarse en las aguas del océano rápidamente sin el riesgo de hundirse en los abismos del mar. La vela cangreja garantiza ese movimiento porque forma aquella parte principal de la región inferior del velero, compuesta de una chapa plana situada en el casco de la embarcación. Más allá de vela de cangreja, el poeta destaca otras partes del navío, como velas, proa, mástil, gavea, pabellón, cuerdas, bandera, etc.

El despliegue del poema revela que las marcas dejadas atrás por las espumas son tanto expresión de la compulsión de la fuerza sobre las aguas como metáforas de las marcas de la violencia representada por la esclavitud, todavía desconocida por el lector en el comienzo del poema. El movimiento está presente no sólo en el barco que corta el mar rápidamente, sino también en la bandera que agita:

Y las olas corren tras ella... cansadas
como inquieta turba de niños.

El movimiento veloz aún se revela en el vuelo del albatros que sube y desciende, y en los látigos que “estallan más y más”. La ingeniería del navío que encanta por su velocidad hace al poeta descender de las alturas: “Desciende del espacio inmenso, oh águila del océano./Desciende más... aún más... no puede el ojo humano/sumergirse como tú en el bergantín raudo”.

El bergantín raudo se torna objeto de decepción cuando se observa de cerca. Al contemplar el estado de cosas que envuelven la interioridad del barco, la rapidez se transforma en confusión y la prisa se contrapone al estado de regresión temporal:

Atrapados por los eslabones de una sola cadena,
la multitud hambrienta se tambalea

Como un moderno, Castro Alves parece llevar a mano una máquina fotográfica, procurando captar la naturaleza de las cosas de manera minuciosa, pues: “La naturaleza que habla a la cámara no es la misma que habla a la mirada”⁸. Envuelto por esa preocupación, reconstruye el mundo sobre la representación pictórica de un paisaje majestuoso:

¡Muy feliz aquel que allí puede en este momento
sentir la majestuosidad de este paisaje!
Abajo, el mar; encima, el firmamento
Y en el mar y en el cielo- la inmensidad!

Como un geómetra, Castro Alves sabe ordenar el espacio de la trama por venir. Mediante la mirada en perspectiva, el poeta comienza la presentación y el desarrollo del asunto, describiendo el panorama paisajístico que domina la naturaleza. Ese panorama irá creciendo con el cuadro de amarguras que surgirá como un verdadero contrapunto a la imagen exhibida al comienzo. Las imágenes son presentadas como dialécticas, porque ellas, como dijimos, se manifiestan mediante el movimiento de distanciamiento y aproximación. Como un pintor o un fotógrafo, el poeta describe el mundo del barco negro:

Desciende más... aún más... no puede el ojo humano
sumergirse como tú en el bergantín raudo.
Pero qué veo ahí.... Qué cuadro de amarguras
Es canto funeral... Qué tétricas figuras
Qué escena infame y vil... Mi Dios. Mi Dios. Qué horror

Los versos revelan la primacía de lo visual en los términos sugeridos por el propio texto: miradas, cuadros, vistas, figuras, escenas. Primero, el poeta destaca una mirada que choca con la escena antes presentada; segundo, la mirada del poeta insiste en la percepción del objeto mismo, con el rigor de un científico social que pretende retirar de él los elementos capaces de interceptarlo.

La afirmación de la negación del universo de las alturas como el espacio privilegiado para ver el mundo y conducir a la humanidad se cae en esa parte del poema, cuando el sujeto lírico argumenta: “Desciende más... aún más... no puede el ojo humano / sumergirse como tú en el bergantín raudo”. El poeta debe eliminar las distancias, precisa descender de las alturas para acompañar lo que pasa en el barco, porque si él continúa en las alturas no va a acompañar el proceso de transformación que pasa en el mundo empírico. Y, digamos de paso, esa transformación es muy rápida; el barco es un “bergantín volador”. Al observar lo que pasa en realidad el sujeto lírico asume una posición crítica delante del estado de cosas que rige en el mundo. Esa posición demuestra que la poesía romántica no se limita a una posición de deleite y de placer de la poesía en sí misma, por el contrario, apunta que la poesía posee un vínculo esencial con la realidad. El poeta califica aquello que ve como figuras tétricas:

Pero qué veo ahí.... Qué cuadro de amarguras
Es canto funeral... Qué tétricas figuras...

El término figura está relacionado a las palabras *figire*, *figulus*, *dictus* y *effigies*⁹. Aunque no tengan la propiedad de las cosas en sí misma, las figuras no son meras abstracciones de la conciencia; son esfinges y son dictos. A pesar de que no condensan en sí la corporiedad de las cosas presentadas, remiten a las cosas en cuanto a tales en la forma de sombras, de representaciones de la materia. Los esclavos aparecen como figuras asustadas cuyo detalle será explicitado en la cuarta parte del poema:

Legiones de hombres negros como la noche
[...]

Mujeres negras, que hacen colgar de sus tetas
niños famélicos, cuyas bocas morenas
son regadas por las sangre de sus madres:
Otras mozas, pero desnudas y aterradas,

Castro Alves no escoge la vía más clara para hablar del tráfico negrero, extinguido en el plano externo en 1850, pero que seguía existiendo en el plano interno; contrariamente, prefiere siempre el camino oblicuo, el itinerario de las curvas y las líneas torcidas, como argumenta Luiz Gama:

Quiero también ser poeta,
Bien poco, o nada me importa
Si mi vena es discreta,
Si la vía que sigo es torcida.

8 BENJAMIN. Pequena história da fotografia, p. 94.

9 MORA. Dicionário de filosofia, p. 295.

Podemos percibir la imagen sinuosa de lo espiritual en el propio ordenamiento magnético de las estrofas que constituyen los versos de la cuarta parte del poema. Ese ordenamiento revela el mundo Barroco cargado de tensiones y distensión, de altos y bajos, de sombra y de luz. La alegoría barroca se manifiesta en la identificación y multiplicidad de sentido de los elementos. Las corrientes, el látigo, la multitud, la serpiente, la esclavitud, la bandera y las manchas se configuran como un mundo de pliegues:

Entre tanto el capitán ordena la maniobra
Y después de mirar el cielo que se despliega,
tan puro sobre el mar,
dice desde la densa niebla:
“Batan el látigo, marineros!
Hagámoslos bailar más...”

La mirada en perspectiva del yo lírico permite la comprensión del mundo como un conglomerado alegórico de pliegues que se desdoblán. Se contraponen a la primera parte del poema, aquí el cielo se desdobla, es decir, muestra aquel lado que aún no había sido revelado. El desdoblamiento es lo otro del pliegue. En el poema en discusión aparecen pliegues en el cielo y pliegues en el mar, pliegues en los vientos y pliegues en las aguas, pliegues en los barcos, pliegues en los hombres, pliegues en las cuerdas y pliegues en las velas, pliegues en los cuerpos y pliegues en las almas, pliegues en las serpientes y pliegues en la multitud, pliegues en las corrientes y pliegues en los látigos¹⁰. El andar en la cima del firmamento barroco se confunde con el andar del abajo del firmamento para formar un paisaje pictórico. El poeta ve el mundo desde varios ángulos: por encima, por abajo, de lado y junto. Existe un espacio dentro y un espacio fuera del barco, por eso el poeta destaca que el barco deja “olas” por donde pasa. Para Benjamín, el naturalismo barroco “es el arte de las menores distancias... En todos los casos, los instrumentos naturalistas tienden al acortamiento de las distancias...¹¹”. Los dos mundos, generalmente considerados como escindidos, acaban comunicándose en los pliegues del espíritu y en los pliegues de la materia. El espacio abierto del mundo, que podía ser comparado con el espacio abierto del espíritu libre del hombre, es doblado y sustituido por el espacio cósmico del horror:

Señor Dios de los desgraciados
Dime, Señor Dios
Si es locura... si es real
tanto horror frente a los cielos.
Oh mar, ¿por qué no borras
con la esponja de tus olas
esta mancha de tu manto?
Astros. Noches. Tempestades
Desciendan de las inmensidades.
Barre los mares, tifón.

Castro Alves recurre a la esponja, esa materia de textura infinitamente porosa, para borrar las manchas que la esclavitud deja sobre el mar. La esponja es un objeto que sirve de metáfora para ilustrar la necesidad de limpieza y de la depuración de los espacios sucios que existen en el mundo. La esponja debe servir para atenuar las “olas” de la esclavitud dejadas por el navío- el término “ola” aparece diez veces, sin referirse a los términos relacionados con ondas, trazos, estela, etc. De manera diferente al sentido común que prefiere estacionarse en los límites de la línea recta, excluyendo el ordenamiento oblicuo y sinuoso de las cosas, el poema revela la primacía de los pliegues, pues en la curvatura del círculo que en el cielo o en el mar se articulan y se enlazan en un “abrazo insano”¹². Es sano el abrazo de esos elementos porque el encuentro produce apenas belleza, pero también la sensación de choque presente en aquello que se vislumbra como imposible de ser entendido lógicamente por la propia imaginación. El océano es un pliegue que se desdobla en muchas ondas, mimetizando el caudal sinuoso de la serpiente que se desliza en el espacio cósmico del mar hasta encontrar la playa con sus infinitos granos de arena. Así, el trazado de pliegues que envuelve el mar se contrapone al universo fragmentado de los granos de arenas que forman el desierto:

Después, el arenal extenso...
Después, el océano de polvo.
Después, en el horizonte inmenso
Desiertos... solo desiertos...
Y el hambre, el cansancio, la sed...

El polvo de arena es el mundo de lo fragmentos de la alegoría, son las partículas irregulares del torbellino del lenguaje después de la caída de la torre de Babel, como afirma Benjamín, en la que los hombres ya no se pueden entender. Es la expresión de la descomposición y de la ruina como principio que rige a todos los seres vivos. Al contrario del precepto de la armonía celestial,

¹⁰ Deleuze considera el movimiento de los pliegues que se desdordaban mucho más en una perspectiva geométrica, como: “masas o agregados, o redondeo de los ángulos, evitando el ángulo recto, la sustitución del en el sentido de que el uso del travertino para producir formas esponjosas, cavernosas, o la constitución de una forma de torbellino que se nutre siempre de nuevas turbulencias y sólo termina como la crin de un caballo o la espuma de una ola; ...” DELEUZE. A dobra, p. 15.

¹¹ BENJAMIN. Origem do drama barroco alemão, p. 90.

¹² Wölfflin entiende la historia del arte a partir de dos líneas fundamentales, escribe Gullar: “Una que ella llama expresión” lineal, la precisión, la definición de los planos, y otra, que él llama ‘pictórica’, en que predomina el claro -oscuro, el meiotom, la mancha, que es básicamente el lenguaje del Impresionismo y es también básicamente el lenguaje del Barroco “; Gullar. Barroco: mirada y vértigo, p. 222. Para Gullar, una de las características importantes del Barroco es la valorización de la línea curva.

el mundo de los hombres es ordenado por la colisión de las fuerzas e intereses, por la multiplicidad de sentidos que hace que la multitud sea tanto sinuosa como fragmentada. La multitud vive sobre el horror de la unidad impuesta por la autoridad del látigo.

2. El navío negrero como poema dramático o dialéctica del tiempo

El movimiento en espiral de los pliegues que se desdoblan constituye tanto el movimiento de las figuras representadas como el movimiento de la historia. Así como el espacio del barco negrero que no es lineal, sino de pliegues que se desdoblan, el tiempo en esa epopeya de horrores no es lineal y homogéneo, sino un tiempo marcado de rupturas y caídas. La historia y la literatura dominante no logran esconder en sus interrupciones y en sus silencios el grito de sufrimiento de los hombres de la bodega. Para Benjamin, la verdad de la narración no debe ser buscada en la linealidad de la trama, sino en lo que se le escapa, en sus tropiezos y en sus silencios, pues es en los tropiezos y en los silencios de la narrativa de los vencedores donde la verdad se revela como un relámpago, como un rayo de luz ¹³.

Los elementos estructuradores del drama barroco (*Trauerspiel*) son reconfigurados en la Tragedia del mar a través de los términos: orquesta (coro), capitán (tirano), esclavo (martirio), danza (personajes en escena), popa (palco). Como dramaturgo, Castro Alves fue educado en los bastidores del teatro y escribió el drama *Gonzaga o la revolución en Minas*. El propio lenguaje del poema castrolvino denota la presencia de la catástrofe y de la ruina y su interior: rompe, extingue, arranca, guerra, mortaja, funeral, abismo, tempestad, tifón, lúgubre, etc. Aunque no cuente con personajes en acción dialógica el poema sugiere dramaticidad, existe la presencia de figuras que danzan y revelan acción en la descripción del sujeto lírico. Como en el drama barroco, el poeta construyó un estilo lingüístico a la altura de la violencia de los acontecimientos históricos relacionados al tráfico de esclavos de África para Brasil.

El Romanticismo preserva elementos del espectáculo lúdico del Barroco cuando, escribe Benjamín, “frente a una preocupación intensa con lo absoluto, la propia vida pierde su seriedad última”.¹⁴ El barco negrero es una tragedia en el mar, como indica su subtítulo, en el sentido moderno, pues provoca tanto la lucha al mismo tiempo que describe el estado de lucha de las criaturas. Es un poema en que las figuras representadas juegan con la muerte a través de la risa sarcástica de Satanás, de la risa irónica de la orquesta y de la risa escéptica del propio esclavo. Como drama barroco, el elemento lúdico sobrepasa el poema, que comienza destacando el movimiento de los dos infinitos, como en un juego de niños y culmina con la muerte, como “Sansón, ciego, camina saltando, hasta su túmulo¹⁵”. Los esclavos se burlan de la muerte de manera similar: “Y así burlándose de la muerte,/ danza la lúgubre cohorte/ al zumbido del azote... Escarnio”.

El corazón de la concepción barroca está en la naturaleza del tiempo como espacio del sufrimiento humano, en que cuanto mayor es la significación tanto mayor la sujeción a la muerte. Como escribe Benjamin:

La historia en todo lo que en ella desde el principio es prematuro, sufrido y malogrado, se expresa en un rostro - no, en una calavera. (...). En esto consiste el núcleo de la visión alegórica: la exposición barroca, mundana, de la historia como historia mundial del sufrimiento, significativa sólo en los episodios de la declinación. Cuanto mayor es la significación BENJAMIN. Orígenes do drama barroco alemão, p. 199. n, tanto mayor es la sujeción a la muerte, porque es la muerte la que graba más profundamente la tortuosa línea de demarcación entre la physis y la significación (...). La significación y la muerte maduran juntos en el curso del desarrollo histórico, de la misma forma que interactuaban, como semillas, en la condición pecaminosa de la criatura, anterior a la Gracia.¹⁶

La dialéctica es el principio constitutivo de la alegoría; en ella, el significado y la muerte maduran juntas. Para los autores barrocos, la alegoría es una figura emblemática que sirve para tipificar la naturaleza desacelerada y catastrófica del mundo humano. La alegoría revela la antinomia de las cosas, en la que “cada persona, cada cosa, cada relación puede significar cualquier otra¹⁷”. La ambigüedad y la multiplicidad son las marcas esenciales de la concepción alegórica, en la que la ambigüedad no pasa de la “riqueza del desperdicio”¹⁸. La marca de la alegoría es el distanciamiento de las cosas de su sentido original, es la alienación de las cosas de su verdadera esencialidad, a medida que el allo-agorein significa decir otra cosa; ella es la afirmación de la diferencia sin ninguna perspectiva de reconciliación. La sustitución de lo simbólico por la alegoría es seguida por la alienación de las cosas en relación a sí mismo. En cuanto al símbolo indica la búsqueda de la pureza y de la significación a través de una evidencia de sentido, la alegoría afirma un abismo entre el sentido de las cosas y las propias cosas, ella nace y renace de la fuga perpetua de un sentido último.

En el universo de la alegoría no existe punto inmutable que garantice la verdad del conocimiento, ni en el objeto, ni en el sujeto de la interpretación alegórica. La ambigüedad y multiplicidad de sentidos se manifiesta en el poema en varios momentos, entre ellos destacamos:

Entre tanto el capitán ordena la maniobra
Y después de mirar el cielo que se despliega,
tan puro sobre el mar

13 BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 224.

14 BENJAMIN. Orígenes do drama barroco alemão, p. 105.

15 BENJAMIN. Orígenes do drama barroco alemão p. 106.

16 BENJAMIN. Orígenes do drama barroco alemão, p. 188.

17 BENJAMIN. Orígenes do drama barroco alemão, p. 198.

18 BENJAMIN. Orígenes do drama barroco alemão, p. 199.

Existe un trasborde del sentido en el término maniobra. La maniobra a la que se refiere el verso no es sino la maniobra del barco sobre el mar, que es propia de quien posee la patente del capitán. La maniobra aquí no tiene una dimensión meramente técnica, sino una connotación política, es decir, es una maniobra de quien tiene poder de mando:

dice desde la densa niebla:

“Batan el látigo, marineros!

Hagámoslos bailar más...”

Es propio de las clases dominantes construir la historia mediante el artificio de la maniobra política. Y en el momento en que traman contra los dominados y ordenan la carnicería violenta, procuran desviar su mirada del curso de las cosas, “Y después de mirar el cielo que se despliega”. Al mirar hacia lo alto, intentan excusarse del peso de la responsabilidad moral imperante en el escenario de atrocidades ordenadas.

Las densas nieblas son fundamentales porque impiden tanto verse a sí mismo como ver a los demás como iguales. Las densas nieblas sirven también para encubrir la cara del tirano e impedir que pueda mirar cara a cara a sus víctimas. Para no vacilar en su decisión, el tirano mira a “Y después de mirar el cielo que se despliega / tan puro sobre el mar”, pues un capitán que vacila no es apto para la maniobra técnica y política del barco. El tirano es aquel que garantiza el poder en la embarcación como si fuera la inexorable ley de hierro de la naturaleza.

El éxito de la empresa exige la división social de los papeles en el interior del buque: el que ordena y existen aquellos que obedecen, con ello, la responsabilidad ante la tortura y el genocidio se disipa en la niebla de la burocracia del poder. La niebla impide también que las víctimas puedan identificar a sus torturadores y aquellos que ordenan la barbarie. Todo ese espaciado opaco y cubierto de densos nevados colabora en la elaboración de la violencia, conduciendo al éxito de la obra, y sostiene tanto la risa de la orquesta como la risa de Satanás.

Preso del intervalo existente entre la condición efectiva de catástrofe vivida por el esclavo y la capacidad descriptiva del texto literario, el poeta recurre a las pausas, a las aliteraciones, a las reticencias, como si a través de cada uno de esos recursos la voz del otro pudiera eclosionar de manera más significativa. Las reticencias sirven como espacio en blanco en el poema; por medio de ellas el lector puede imaginar el suspiro del esclavo, comenzando con la descripción de la danza que muestra a los hombres como legiones: “Horrendas danzas ...”; el suspiro del viejo y los gritos: “Si un viejo se cansa, o se resbala, / se oyen los gritos... el látigo estalla. / y se mueven más y más rápido...”; la risa de la orquesta: “Y se ríe irónicamente la orquesta, estridentemente...”; las sombras y los gritos: Gritos, ayes, maldiciones y oraciones resuenan. Y se ríe Satanás”; y así cae el esclavo “y cae para no levantarse jamás...”. Son cincuenta y cuatro reticencias que aparecen en los doscientos cuarenta versos que componen el poema (más del veinte por ciento).

Al contrario de la concepción positivista que entiende la historia en una perspectiva progresiva, en donde prevalece la noción de tiempo lineal, se percibe un movimiento diacrónico del tiempo, pues, en el entendimiento del poeta acerca de los hombres de la popa, la historia se inscribe como retroceso. La contradicción entre libertad y esclavitud aparece como relacionada a dos espacios topográficos distintos: África y la bodega del barco:

Ayer la Sierra Leona,

La guerra, la caza del león,

El sueño despreocupado
en las amplias tiendas.

Hoy... la bodega negra, profunda

infecta, apestosa, inmunda,

donde abunda la peste y no el jaguar...

Y el sueño siempre interrumpido

por un fallecido arrancado de la cadena,

y el ruido de un cuerpo cayendo al mar...

El poeta mira la historia y lo que ve crecer frente a él es un montón de escombros: “Dime, Señor Dios/ Si es locura... o si es real/ ¡tanto horror frente a los cielos!” La pregunta aquí se confunde con el estado de espanto del sujeto lírico. Y como el ángel de la historia benjaminiana, al poeta le gustaría borrar el paisaje de horrores y ruinas de la historia. Por otro lado, el viento de la historia le obliga a mirar hacia el frente, hacia el futuro de la humanidad y abraza la dulce ilusión de una nueva página que sería construida por los héroes del nuevo mundo. “Andrada arranca ese pendón de los aires/Colón. Cierra la puerta de tus mares”.

3. Las imágenes oníricas en el poema *El barco negrero* de Castro Alves

En el espacio del sueño ocurre una dispersión del sentido, como ocurre en una explosión de gestos y de gritos en las imágenes: “sueño dantesco”, mozas “espantadas”, “turba de”, “ronda fantástica”, “densas nubes”, “noche confusa”. Esas son las piezas fundamentales del drama moderno, todo es dominado por el trazo del espectro y de lo fantasmagórico. El drama moderno (Trauerspiel), como afirma Benjamin, es un espectáculo de enlutados y “para enlutados¹⁹”. La palabra espectro viene de *spetrum*, que quiere decir lo mismo que aparición, visión irreal del mundo, fantasma, figura imaginativa. Espectro remite a una serie de otras palabras, como apunta Lima:

Speculum – espejo; *spectabilis* – o visível; *specimen*- la prueba; el inicio, el argumento y el presente; *speculum*
es parecido a *spetaculum* (la fiesta pública), que se ofrece al espectador (lo que ve, el espectador), que apenas se

19 BENJAMIN. Oríem do drama barroco alemão, p. 142.

ve en el espejo y ve el espectáculo, pero todavía se puede voltear para el especulandus (lo especular, el investigar, el examinar, el vigilar, el espiar) y quedarse en especulatio (centinela, vigía, estar de observación, pensar viendo) porque ejerce el spectio (la vista, inspección por los ojos, lectura de los augures) y es capaz de distinguir entre las species y el spectrum (espectro, fantasma, aparición, visión irreal²⁰).

En la perspectiva de la tesis de ese poema, el sujeto lírico es el espectador del espectáculo (spetaculum) de espectros que se manifiestan ante sus ojos como si fuera en un espejo (speculum). Mediante su escritura el poeta ofrece al lector espectador un conjunto de espectros que él mismo especula (speculandus) como spetaculum de horror. El poema se ofrece al lector como un spectabilis (visible) de espectros horrendos a danzar.

Las imágenes en movimiento son apariciones espectrales, que son y no son lo que parecen ser. Ese movimiento efímero de las figuras revela el estado de vacuidad del espectáculo barroco del mundo. Los espectros son figuras sombrías y nocturnas. En el romanticismo, la noche desempeña un papel fundamental, pues es en el espacio de las sombras donde los fantasmas aparecen y las puertas del infierno se abren. Según Candido, “Los románticos fueron sensibles a la fuerza transfiguradora de la noche, inclusive y sobre todo como hora de sueño, que ellas hacen refluir sobre la realidad, provocando una transmutación de la manera de ver y concebir tanto el mundo exterior como el mundo interior”²¹. El romanticismo valoró la noche por su relación con el ser luctuoso y melancólico. Y la noche no es solamente la hora de los espectros asustadores y grotescos, ella es también la hora oportuna para la práctica de los crímenes y de las perversiones. La noche se une al sueño, al mundo de lo sobrenatural y de los misterios.

Los esclavos bailan en el navío “raudo” como criaturas deformadas que emergen del mundo de los muertos. Las figuras son imágenes estereotipadas de las cosas. En la alegoría de la caverna de Platón, las sombras son copias imperfectas del mundo verdadero, ellas pertenecen al mundo de los simulacros ²². El escenario cargado de sombras y espectros es tan catastrófico, que el sujeto lírico de la narrativa descriptiva pregunta:

Señor Dios de los desgraciados
Dime, Señor Dios
Si es locura... si es real
¡tanto horror frente a los cielos!
Oh mar, ¿ por qué no borras
con la esponja de tus olas
esta mancha de tu manto?
Astros. Noches. Tempestades
Desciendan de las inmensidades.
Barre los mares, tifón.

El estado de las cosas lleva al sujeto lírico a cuestionar el cuadro de horror. Como un filósofo cartesiano, el poeta cuestiona el conocimiento adquirido por su mirada sensible, y se ha percatado de que los sentidos pueden engañar. Ese cuestionamiento recuerda la actitud de Hamlet ante la aparición del espectro de su padre, que surge nocturnamente para esclarecer el episodio fatídico. En vez de creer en el espectro, Hamlet prefiere él mismo investigar el estado de las cosas para llegar a una conclusión. En *El barco negrero*, la duda parece más un instrumento mayéutico que propiamente un procedimiento cartesiano, porque en la escena siguiente el poeta ya busca un camino, por el ámbito de la percepción sensible, para la resolución del problema destacado. La mirada del poeta convoca a ir más allá de los límites impuestos por la pesadilla del cuadro de amarguras, mediante la fuerza del despertar.

El espacio onírico es el espacio de la confusión y la incertidumbre. La conciencia humana no logra afirmar nada sin caer en los piélagos, en las tempestades, en las olas y en los abismos del océano. El mundo onírico es lo opuesto a la vida diurna que exige el despertar. El buque negrero se constituye como el reinado de sombras en contraposición al espacio abierto y claro del cielo dominado por el Sol y la Luna, por los astros y por las estrellas. El Barroco se constituye como un juego de luces: juega con el claro oscuro y con la multiplicidad de las imágenes y los sentidos. En el lenguaje del poema destacamos la presencia de términos que muestran el juego de luz y sombra: “dorada mariposa”, “astros saltan”, “enciende las ardentías”, “dorados”, “La laguna de volcán”, “brillo”, “apagas”, “estrella se calla”, “luz”, “luz del sol”, “noche”, “Cuadro de amarguras”, “canto fune-ral”, “tétricas figuras”, “escena infame”, “sueño” “dantesco”, “hombres negros como la noche”, “bocas negras”, “las sombras vuelan”, “noche confusa”, “cisma de la noche en los velos ...” “etc. Ante el mundo de las sombras, el cielo emerge como tópico ideal del Romanticismo. Es en él donde emana la luz del sol y las promesas divinas de la esperanza...”.

La condición de los esclavos en la popa se inscribe como un fenómeno esquizoide. Lo que aparece delante de los ojos es difícil de distinguir, pues “ahora usted ve, ahora usted no ve”²³. La visión, como afirma Benjamin, no tiene certeza de nada, el brillo se extingue, “el eidos se apaga, el símil se disuelve, el cosmos interno se reseca”²⁴. Así, la alegoría imita las operaciones

20 LIMA. Notas introdutorias para discutir a história do corpo, p. 3.

21 CANDIDO. Na sala de aula, p. 46.

22 PLATÃO. A república.

23 EAGLETON. A ideologia da estética, p. 155.

24 BENJAMIN. Origem do drama barroco alemão, p. 198.

niveladoras y de equivalencia de mercadería y, al hacerlo, libera el objeto por una nueva polivalencia de significados. Como en la alegoría, el sentido de los objetos está siempre en otra parte. El valor del hombre esclavizado está siempre en otro lugar y nunca en el mismo. El carácter fantasmal de los hombres en el palco dantesco de la popa del barco mimetiza el carácter fantasmal de las cosas en el sistema socioeconómico en que todo es regulado por el precepto de mercadería.

El mundo de imágenes oníricas, expresa el malestar de la civilización burguesa que postulaba el “esclarecimiento” (Aufklärung) como itinerario para la humanidad. El poema castroalvino apunta al distanciamiento del ordenamiento del mundo de la lógica racional iluminista hacia la lógica de la irracionalidad del comercio de seres humanos. El mundo de las imágenes fantasmagóricas alude al carácter alienado que los hombres asumen en la sociedad capitalista, en la que todo aparece como desplazado de su lugar, ubicándolos en otro lugar que no es el del hombre mismo – tal y como se postulan los elementos de la ambigüedad y multiplicidades de sentidos presentes en la categoría estético- filosófica de la alegoría benjaminiana. La existencia refractada de los esclavos hace todo parecer un gran escenario en el que todos aparecen como figurantes, representando existencias que no son suyas, sino de otro que los refracta: el señor. El esclavo tiene una existencia distanciada de sí mismo, vive en otro que no es él mismo.

La imagen de *El barco negrero* se reconfigura en el tiempo presente. El espacio inmundo con sus figuras tétricas continúa subsistiendo en el interior del universo topográfico urbano, oposición muy bien explorada por Walter Benjamin en su ensayo *Charles Baudelaire: un lírico en el auge del capitalismo*. Las contradicciones y ambigüedades de *El Barco negrero* reaparecen en el topos de la metrópolis contemporánea: matizada en oposición entre el espacio iluminado de los *shoppings centers* y el espacio sombrío de las favelas. Lo que sirve para denotar la actualidad de la temática desarrollada en ese poema escrito en la segunda mitad del siglo XIX.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1986). *Dialética negativa*. Versión castellana de José María Ripalda. Madrid: Taurus Ediciones.
- BENJAMIN, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio P. Rouanet, São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter (1994). Pequena história da fotografia. In. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7. ed., São Paulo: Brasiliense, 253 p. [*Obras escolhidas*; v. 1]
- BENJAMIN, Walter (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense. [*Obras escolhidas*; v. 3]
- BOLLE, Willi (2000). *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. 2. ed., São Paulo: EDUSP.
- CANDIDO, Antonio (1985). *Na sala de aula: cadernos de análise literária*. São Paulo: Ática.
- CASTRO, Alves (1984). *Obras completas*. Edição organizada por Eugênio Gomes, 2. ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- DELEUZE, Gilles (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz Orlandi, 2. ed., Campinas: Papirus, 1991.
- EAGLETON, Terry (1993). *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed..
- GULLAR, Ferreira (1988). *Barroco: olhar e vertigem*. In. NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HAUSER, Arnold (2000). *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral, São Paulo, Martins Fontes.
- LIMA, Walter Matias (2004). *Notas introdutórias para discutir a história do corpo*. Texto apresentado nas aulas da parte flexível nas graduações da UFAL, Maceió: texto digitado.
- MORA, José Ferrater (1996). *Dicionário de filosofia*. Trad. Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral, São Paulo: Martins Fontes.
- PLATÃO (1999). *A república*. Trad. Enrico Corvisieri, São Paulo: Nova Cultural.
- SHAKESPEARE, William (1979). *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Trad. F. Carlos de Almeida C. Medeiros e Oscar Mendes, São Paulo: Abril Cultura.

Traducción: Celso Medina