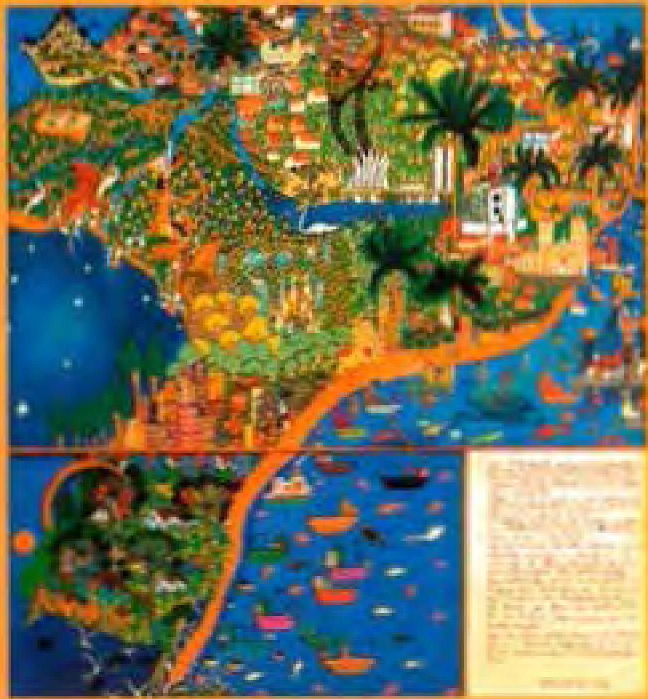
CUADERNOS LITERARIOS



Murales y tambores de BRASIL

Raúl Porras Barrenechea Machado de Assis Iván Torres Juliana Cruz María Luisa Vásquez Castañeda
Isabel Bran Patricia Vilcapuma Lucía Pantigoso Eva Pereira Hilda Scarabôtolo de Codina
Hilda Neyra Biagio D'Angelo Yolanda Westphalen Eva Oliveras María Antonieta Pereira
Carmen Sologuren Marco Martos Raúl Nemi

Fondo Editorial UCSS

revista de *literatura* de la **Universidad Católica Sedes Sapientiae**

CUADERNOS LITERARIOS

Murales y tambores de BRASIL

Universidad Católica Sedes Sapientiae

Fondo Editorial UCSS

Embajada de Brasil en Lima

revista de literatura de la **Universidad Católica Sedes Sapientiae**

CUADERNOS LITERARIOS

Año III número 5 2006

Murales y tambores de Brasil

DIRECTOR
Biagio D'Angelo

EDITORA DE ESTE NÚMERO
Eva Pereira

COMITÉ EDITORIAL
Guadalupe Arbona
(Universidad Complutense de Madrid)
Helena Bonito
(Universidad Mackenzie-São Paulo)
Yurgel Caldas
(Universidad Federal de Minas Gerais)
Santiago Disalvo
(Universidad de La Plata)
Fernando Rodríguez
(Universidad de Navarra)
Eva Pereira
Rauf Neme
Patricia Vilcapuma
(Universidad Católica Sedes Sapientiae)

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS
Julissa Cruz

DISEÑO GRÁFICO
David Collazos

RETOQUES FOTOGRÁFICOS
Roger Caycho

CUIDADO DE IMPRESIÓN
Gabriel Bolívar

CUADRO DE PORTADA
De norte a sul um grande escândalo (1989)
Rômulo Cardoso

FOTOGRAFÍAS A CUADROS NAÍFS
André Arruda
Fiorela Salles
Marcos Monteira
Antonio Garcia

DIBUJOS
Juan Carlos Delgado

Diseño y diagramación: Área de diseño
Oficina de Promoción e Imagen Institucional

Cualquier comentario o colaboración remitirlo a:
feditorial@ucss.edu.pe

© 2006 Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

DEPÓSITO LEGAL: 2003-1546
ISSN: 1811-8283

Impreso en Perú-Printed in Peru
Lima, abril de 2006

Prohibida la reproducción parcial o total de los textos sin permiso de los editores y autores.

Esq. Constelaciones y Sol de Oro. Urbanización Sol de Oro. Los Olivos.
Teléfonos: (51-1) 533-5744 / 533-6234 / 533-0008

www.ucss.edu.pe

índice

DICTANDO 11

APERTURA

Carnaval en Río de Janeiro 19
Raúl Porras Barrenechea

Palma y Gonçalves Dias 29
Raúl Porras Barrenechea

Literatura brasileña. Instinto de nacionalidad 51
J. M. Machado de Assis

TANTEOS

Primitivos bajo plumas modernas. Breve visión de los nativos americanos 65
Iván Torres

Carta a don Manuel: el *otro* según Pero Vaz de Caminha 81
Julissa Cruz

La novela brasileña del siglo XIX: José de Alencar y Machado de Assis 91
Isabel Bran Lozada y María Luisa Vásquez Castañeda

***Memorias de un sargento de milicias*: «um romance de costumes brasileiros»** 101
Patricia Vilcapuma Vinces

Música y poesía en Brasil: diálogos y correspondencias 117
Eva Pereira y *Lúcia Pantigoso*

La poesía modernista en el país de los Andrades 127
Hilda Scarabôtolo de Codina

El niño en la tierra de la imaginación: la literatura infantil en la obra de Graciliano Ramos 141
Hilda Neyra

Dona Flor y sus dos carnavales. Para una relectura de Jorge Amado 151
Biagio D'Angelo

Lispector, Eltit, Valenzuela: mirada, cuerpo y escritura que descentran. Incisiones en la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XX 167
Yolanda Westphalen

Cronología de la literatura brasileña 187
Eva Oliveros

APROXIMACIONES

Narrar la nación, cruzar las fronteras: intercambios culturales entre Perú y Brasil 213
Maria Antonieta Pereira

MUNDO RARO
Álbum 225
Sandro Aguilar

OTRA VOZ
Lima Barreto: cuestiones de género y negritud
***Clara dos Anjos*, capítulo I** 233
Carmen Sologuren

DECODIFICANDO
La realidad no cabe en la literatura
Entrevista con el escritor y guionista Paulo Lins 249
Eva Pereira

SIGNOS 261

IDENTIDADES 271

dictando

DICTANDO

Murales y tambores de Brasil

El comienzo del siglo XXI, además de la integración física y económica entre Perú y Brasil a partir de la construcción de la carretera interoceánica, se está caracterizando por su generosidad con respecto a la divulgación de la literatura brasileña en nuestro país. Muestra de ello son las diversas cátedras y programas de posgrado desarrollados por iniciativa de distintas casas universitarias, tales como la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y, por supuesto, la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Asimismo, resulta particularmente propicia la reiniciación de publicaciones en torno a importantes escritores brasileños. Se debe destacar, en este sentido, algunas publicaciones de nuestro Fondo Editorial: el segundo número de los *Cuadernos Literarios. El descubrimiento de Brasil*, dedicado íntegramente a diversos autores y aspectos de la literatura brasileña; *Haroldo de Campos, Don de poesía*, libro organizado por la profesora uruguaya Lisa Block de Behar en homenaje al poeta concretista Haroldo de Campos, traductor y crítico brasileño; *Verdades y veredas de Rosa*, colección de artículos donde se estudia la obra de João Guimarães Rosa, y *Papeles sueltos*, traducción y antología de cuentos del más importante escritor brasileño del siglo XIX y comienzos del siglo XX, Joaquim Maria Machado de Assis.

Murales y tambores de Brasil, a diferencia del segundo número de *Cuadernos Literarios*, cuenta exclusivamente con textos de estudiosos de la literatura brasileña que trabajan en el Perú y, en su mayoría, buscan realizar un recorrido histórico por la literatura y la cultura brasileñas. La sección «Apertura», creada especialmente para esta edición e indicadora de la antigüedad del diálogo literario entre las dos naciones, presenta dos textos de Raúl Porras Barrenechea, gentilmente cedidos por Jorge Puccinelli, director del Instituto Raúl Porras Barrenechea: en el primero, «Carnaval en Río de Janeiro», el literato y diplomático peruano trata sobre su experiencia en Brasil y su contacto con la música y la danza de aquel país; en el segundo, «Palma y Gonçalves Dias», estudia la historia de la amistad entre estos dos autores, relación que posibilitó con el comienzo de la traducción y publicación de los escritores brasileños en el Perú. Completa la sección, el ensayo «La literatura brasileña. Instinto de nacionalidad», de Machado de Assis, publicado simultáneamente en Lima y en Río de Janeiro en 1873 y considerado hoy en día como uno de los textos fundadores de la moderna crítica literaria de Brasil, no solo por presentar un diagnóstico de la literatura brasileña precedente, sino también por introducir criterios de evaluación que serán seguidos por los futuros escritores y críticos literarios.

En esta edición, la sección «Tanteos» presenta trabajos de estudiantes y profesores de literatura brasileña en el Perú. En el artículo «Primitivos bajo plumas modernas. Breve visión de los nativos americanos en la literatura brasileña», Iván Torres estudia las sucesivas imágenes que ha tenido el indio brasileño en las obras literarias de aquel país. El tema del descubrimiento del Brasil también está presente en el texto de Julissa Cruz, quien destaca la formación de la identidad brasileña a partir del análisis de la «Carta» que Pero Vaz de Caminha, escribano integrante de la flota que descubrió Brasil, envió al rey de Portugal. Los dos artículos siguientes presentan las relaciones entre literatura y sociedad en otro momento importante de la historia de Brasil, el siglo XIX. Isabel Bran Lozada y María Luisa Vásquez Castañeda estudian el pasaje de la novela romántica a la novela realista en Brasil enfatizando los proyectos de fundación de nacionalidad de los escritores José de Alencar y Machado de Assis y su importancia para la continuidad del género narrativo en el siglo XX. Patricia Vilcapuma compara la novela *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antonio de Almeida, con las *Tradiciones*, de Ricardo Palma, utilizando las categorías del costumbrismo y de la novela picaresca como presupuestos teóricos. Asimismo, la poesía brasileña es presentada en dos artículos. En el primero, Eva

Pereira y Lúcia Pantigoso establecen las relaciones entre la música, principal medio de divulgación de la cultura brasileña en el exterior hasta 1990, y la poesía presentando los momentos más significativos del diálogo entre poetas y compositores brasileños. En el segundo, Hilda Codina se encarga de analizar las diferencias existentes entre las concepciones poéticas de dos de los escritores más importantes de la literatura brasileña del siglo XX, Mário y Oswald de Andrade, considerando al primero como «poeta-hacedor», todavía cercano al lirismo de base romántica, y al segundo como «poeta desacralizado», preocupado por establecer una poética donde la parodia y el diálogo con los textos extranjeros y los géneros marginales de la literatura son la base de la producción literaria moderna. Los tres artículos siguientes están dedicados a la condición del niño y de la mujer en autores importantes de la narrativa moderna de Brasil. Hilda Neyra descubre un Graciliano Ramos dedicado a los niños y a los problemas de la imaginación infantil, un político y profesor comprometido con la educación e insertado en un contexto de promoción de la lectura y de la cultura popular. Biagio D'Angelo prefiere defender la grandeza de uno de los escritores más populares y menos respetados por los críticos literarios de su país, Jorge Amado, a partir del análisis de una de sus obras más conocidas, *Doña Flor y sus dos maridos*, y su vinculación al universo femenino de la culinaria y de la sensualidad. Yolanda Westphalen aproxima la obra de Clarice Lispector, escritora brasileña muy apreciada por la crítica feminista, a las novelas de Diamela Eltit y Luisa Valenzuela, demostrando cómo las narrativas de mujeres, además de presentarse como manifestaciones de reconocimiento del cuerpo, hacen de este el lugar donde son dramatizadas la represión política y las diferencias de género. Como una especie de resumen y sirviendo como tabla de ubicación de los escritores y textos presentados en este número, la sección se cierra con un trabajo de investigación de Eva Oliveros donde se presenta un cuadro general de la periodización de la literatura brasileña que establece las vinculaciones de las obras y autores con los acontecimientos históricos más importantes de Brasil.

La sección «Aproximaciones» está dedicada a la amistad de dos escritores fundamentales de las culturas brasileña y peruana en el siglo XX, João Guimarães Rosa y José María Arguedas, quienes, además de crear personajes y situaciones narrativas inolvidables, desarrollaron un pensamiento crítico sobre la formación de sus naciones y el lugar de las distintas regiones en el imaginario de su pueblo. Según Maria Antonieta Pereira, profesora que está estableciendo contactos para la integración cultural entre

Brasil y Argentina y, ahora, entre Brasil y Perú, la amistad de los dos escritores es un marco en las relaciones entre los dos países porque contribuyó al cruce de las fronteras geográficas y posibilitó el intercambio de los «saberes» narrativos de las dos experiencias personales, hechos que tienen su continuidad en las recientes aproximaciones políticas, geográficas y culturales, también resaltadas por la autora.

«Mundo raro», espacio destinado a la creación literaria, presenta esta vez el trabajo del joven artista Sandro Aguilar, quien combina literatura y fotografía en pequeñas narrativas visuales acompañadas siempre por un título de intención poética. Este conjunto, denominado *Álbum*, juega con la autorreferencia del medio y de las personalidades a partir de la dependencia interna de las imágenes, dispuestas sobre el cuerpo de los protagonistas y resumiendo su historia personal, y de estas con el panel general, donde cuestiones de raza, edad y sexo también son planteadas.

«Otra voz», volviendo a la literatura brasileña, presenta, a cargo de Carmen Sologuren, la traducción del primer capítulo de la novela *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, texto inédito en castellano. El autor, además de reflexionar sobre la condición femenina a principios del siglo XX en Brasil, describe el suburbio de la ciudad de Río de Janeiro, la vida de los pobres (descendientes de inmigrantes, esclavos negros e indios) y demuestra cómo empezaron las influencias de la cultura norteamericana en aquel seguimiento de la población.

«Decodificando» registra el pasaje por Lima, en agosto de 2005, del escritor y guionista Paulo Lins, autor de la famosa novela *Ciudad de Dios*. En la entrevista, concedida a Eva Pereira y traducida por Maria Luiza dos Santos de Derteano, el artista carioca habla de su relación con el cine y con la literatura, la vida en las favelas y las diferencias entre la realidad brasileña y la de otros países de Latinoamérica.

«Signos» presenta reseñas de tres recientes publicaciones en castellano dedicadas a la literatura brasileña: *El ángel izquierdo de la poesía*, antología de poemas de Haroldo de Campos realizada por Gonzalo Aguilar; *Revelación*, conjunto de crónicas escritas por Clarice Lispector, y *Papeles sueltos*, antología de cuentos de Machado de Assis. Colaboraron en este espacio el poeta Marco Martos, que reflexiona sobre el carácter de la poesía concretista de Haroldo de Campos; Rauf Neme, quien nos ayuda a comprender el género crónica literaria en su especificidad brasileña y clariciana, y Julissa Cruz, que deslinda la narrativa de Machado de Assis.

El número se completa y viene ilustrado con las imágenes concedidas gentilmente por el Museu Internacional de Arte Naïf de Rio de Janeiro (MIAN),

importante centro de difusión de la cultura popular de Brasil ubicado en la Calle Cosme Velho, en el distrito del mismo nombre, cercano al sitio en el que estaba instalada la casa donde Machado de Assis vivió sus últimos años. Este museo cuenta con una amplia colección de obras y organiza continuamente exposiciones internacionales donde el llamado arte primitivo e ingenuo puede ser apreciado en su gran variedad de estilos, colores y temas; por ello, es considerado el museo de arte naíf más importante del mundo. Las imágenes aquí reproducidas, gracias al trabajo de los fotógrafos André Arruda, Fiorela Salles, Marcos Monteira y Antonio Garcia, además de referirse a los temas tratados en los artículos, nos ayudan a comprender la literatura brasileña como un gran mural de la realidad y de los encantos de Brasil.■

apertura

APERTURA

Raúl Porras Barrenechea

Carnaval en Río de Janeiro*

Raúl Porras Barrenechea

De Río y de su carnaval no se puede hablar sino como los románticos, en hipérbole. Lo dicen ya los carteles de turismo: Río, la más bella ciudad del mundo; Guanabara, la bahía de las trescientas sesenta islas, paisaje insuperado. ¿No habéis presenciado el carnaval de Río? Pues entonces no sabéis lo que es la alegría.

¡El carnaval de Río! Es la más grande fiesta carioca y la mayor alegría colectiva del Brasil, pueblo, en buena hora, sin efemérides bélicas. La gran fiesta nacional —más que el 21 de abril o el 7 de septiembre, «a las márgenes plácidas del Ipiranga»— es la fiesta del carnaval. Dura tres meses en lugar de tres días, pero en realidad se le prepara todo el año. El alma juvenil del pueblo carioca vive pendiente durante doce meses de la preparación de la anual jornada de su alegría. Son los clubes de carnaval los que celan el rito dionisíaco de la ciudad y formulan el programa anual de su locura. Son cuatro los clubes tradicionales que, desde la época del Imperio, dirigen la diversión tradicional: Os Tenentes do Diabo, Os Democráticos, Os Fenianos y Os Pierrots. Estos forman una especie de sacerdocio o clero de la

* Publicado en *La Prensa*, Lima, el 1 de febrero de 1942. Transcribimos este ensayo con sus respectivas actualizaciones editoriales y ortográficas. N. E.

diversión carnavalesca, que durante todo el año avivan la atención pública hacia la fiesta venidera y organizan los desfiles de carros alegóricos, los *ranchos* o *blocos*, mascaradas que desde enero incitan con sus desfiles a la alegría, y el gran corso final, apoteosis de la fiesta carioca. El estado, celoso de la alegría pública, subvenciona gruesamente a estas instituciones. Cada club cuenta con local amplio, música a pasto y gordas listas burocráticas. No solo de alegría, sino de pan vive el hombre. Y el buen humor depende, principalmente, según los sociólogos brasileños, más que de la influencia del clima o de los factores raciales, de una nutrición con buenas bases de calcio. La buena despensa de los clubes carnavalescos garantiza a perpetuidad la indeclinable alegría de la fiesta carioca.

Cada club tiene sus insignias y uniformes característicos, estandartes, oriflamas y chisteras solemnes de junta directiva. Pero su elemento más movible y dinámico lo forman los *ranchos* y *blocos*, comparsas juveniles de atavíos de colores, nombres y carteles humorísticos que salen cantando al son de improvisados instrumentos, en algarabía infernal. ¡Ay de los vecinos de un club de carnaval! El ático espíritu de João Ribeiro describía esta situación, resignado al estruendo corporativo de uno de ellos cercano a su domicilio, diciendo que, después de utilizar la artillería de cuatro *zabumbas*, agotan todas la escala jubilosa de las voces bestiales, «zumban, gritan, graznan, ladran, ragoldan, berrean, cacarean» entre el escándalo indescriptible de bombos, sinos del crujir de *cacherenguengas*.

Cada *rancho* tiene su instrumental propio, su música y su canción predilecta. *Ranchos* y *blocos* son como los diáconos del carnaval que propagan el culto báquico y encienden con sus desfiles cantantes el delirio unánime.

El alma del carnaval carioca son las canciones populares. Concursos periodísticos las promueven, y la radiotelefonía y los ranchos las desparraman para que las sepan de memoria todas las voces juveniles. Cada año surgen cien o doscientas canciones. Diez o doce se destacan, generalmente, de los maestros de la canción carnavalesca: Lamartine Babo, Francisco Alves, Custódia Mesquita, João de Barros, Nássara, otros. Se canta estrepitosamente, a coro, por las calles, en lo teatros, en las playas y en los salones de baile, estremecidos de entusiasmo juvenil, cuando la orquesta acomete las notas conocidas de una de las canciones predilectas.

En enero ya las canciones estaban por todas partes: en las algaradas nocturnas de automóvil que pasan resoplando su entusiasmo, en los *dancings* despertando a los clientes soñolientos, en los salones deslumbrantes del Copacabana en el *reveillon* de año

nuevo. El prólogo del carnaval lo constituyen las batallas de flores y los bailes en los clubes deportivos y sociales. Desde los primeros días y años se inician las batallas de flores en los diferentes barrios. La alegría emigra y se traslada de un lado a otro. Hoy es la batalla en Vila Isabel, o en Barata Ribeiro o en São Cristóvão, es la consigna circulante. El barrio se viste de fiesta. La calle principal se ilumina *a giorno*. Guirnaldas de luz se tienden a través de la avenida iluminada como un salón de baile. El vecindario se congrega en la calzada, mientras por el centro de esta desfilan automóviles de estridentes cantadores o pasan procesionalmente las comparsas gesticulantes y charangueras de los *blocos*. Los negros son los más adecuados protagonistas de estos desfiles. Con indumentarias abigarradas, los hombres, en trajes en los que la pintura disimula el exceso paradisíaco, y las mujeres, con collares, abalorios o *miçangas* y pañuelos de colores vivos, pasan cantando, saltando, rígidos o gesticulantes. Estandartes, plumas, trofeos pintorescos dan a esos *blocos* un aspecto de tribu tropical. La alegría es contagiosa. La batalla se entabla pronto entre espectadores y transeúntes. Se combate al son de las músicas más extrañas y diversas y de los instrumentos más estrafalarios: trompetas, matracas, tamboriles o el simple dedaleo de cajón. El gasto de confeti es mínimo. Los proyectiles más certeros son los del ingenio carioca, leve, alegre, inofensivo, cortés siempre. El público agrede a los transeúntes de automóviles con cuchufletas graciosas, increpaciones humorísticas, trozos festivos de canción, risotadas, silbidos, aclamaciones y aplausos. El más ruidoso clamoreo y la protesta más endiablada se producen cuando alguno de los vehículos va poblado de gente que no sabe sonreír. Contra esas «caras de entierro» irrumpe gozosa la turba burlesca y traviesa como una parvada de estudiantes en vacación. La seriedad es la más burda herejía bajo este clima.

Un baile de carnaval en Río no es igual a otro cualquiera. Tiene su liturgia propia de incomparable entusiasmo, de maravillosa juventud espiritual. Cuando el entusiasmo ha comenzado, toda rigidez desaparece. Las parejas se sueltan y comienza el *pulo*. *Pular*, traducido literalmente del portugués, quiere decir 'saltar'. Pero quien ha visto pasar *pulando lindas*, chiquillas brasileñas poseídas por el fuego sacro del carnaval, no puede conformarse con la traducción. El *pulo* es una invención helénica del pueblo brasileño en los dominios del ritmo y de la gimnástica. El *pulo* es simplemente un movimiento rítmico de hombros y caderas, una marcha airosa en actitudes alegres, las manos en alto o en escorzos coreográficos, el rostro erguido y triunfante de vida y regocijo. Así marchan alegres, riendo, cantando —siempre llenos de canción— en largas cadenas, de hombres y mujeres, unos detrás de otros,

las manos sobre los hombros, como en juegos infantiles, al son de la alborotada *marcha* de moda. Unos llevan en alto el pañuelo como bandera triunfal. Otros portan una trompeta o matraca o varillas de cotillón. Otros, arrastrados por el vértigo de la música, realizan piruetas vertiginosas y alocadas hasta que la orquesta misma —una orquesta en que predominan los trombones y los ruidos de cobre— desciende de su estrado y se mezcla a la turba danzante en un delirio estrepitoso de voces y sonidos que restallan la canción alegre y trivial:

¡Carolina, Carolina!
¡Vá dizendo, por favor!
¡Carolina!
¡Carolina!
¡Que você me tem amor!

Graves moralistas y doctores censuraron la aparición de estos ritos desbordantes en los bailes de carnaval como retornos indeseables del batuque y de la marimba de los ultrapasados abuelos bantús. El profesor Nina Rodrigues protestaba contra esos cordones al son del tamboril, como síntoma de una africanización de la danza, y decía que el carnaval era un gran *candomblé* disimulado. Y así fuera cierto, ¿qué importaría? La samba, la danza mulata, se baila ahora con locura en todas partes. Y la *maxixa* ha nacido del carnaval. Cuando se inicia la samba es la señal del delirio. Y se explica esta locura revolucionaria. Es la *senzala* que ha invadido el salón. En buena hora, por cierto, para la alegría, porque, ya en retorno, los antropólogos brasileños propugnan la necesidad de unas cuantas gotas de sangre negra para poder vivir bajo la espléndida luz del trópico. Los prejuicios de raza se hunden en nombre de la belleza y en pro de la fraternidad brasileña. La samba es un instrumento de unidad nacional. La samba es hoy popular y aristocrática, es decir, brasileña. ¿No dijo el Conde de Gobineau que a la raza negra pertenecía todo lo substancial del arte moderno? ¡Qué mucho, pues, que el pueblo brasileño matice su cultura y su educación occidental con el grano de alegría de la marimba negra!

La samba, dice un jovial doctor en mulaterias, Orestes Barbosa, ejerce un papel pedagógico: enseña a leer, enseña aritmética, enseña historia. Las enseña a su manera, como hemos visto. Yo no quiero saber quién es Vasco da Gama, dice el jocundo doctor citado, sino quién echa agua en la leche. Mientras aquello se averigua es bueno reírse inocentemente del prójimo. La burla alegre, inofensiva, fina, propia del alma

carioca, dedo juguetón apuntando risueñamente sobre el vecino que baila ceremoniosamente cogido de su pareja o sobre el estupefaciente rostro de un espectador complacido, les hace protagonistas inesperados de la alegría, enderezándoles la música socarrona de la copla:

Há uma forte corrente contra você
Toma cuidado!
Que o seu vizinho do lado,
Já anda desconfiado
E você sabe porquê...

Otras veces, la imprecación va dirigida contra menos circunspectos personajes. Y es galantería amorosa:

Dizem morena...
O povo anda dizendo
Que essa luz de teu olhar
A Light vai mandar cortar.

O simple burla retozona, ingenua, infantil, casi como la trivial copla cantada incansablemente en el carnaval anterior:

Macaco
Macaco
Olha o teu rabo
E se não
Anda ver o Diabo.

Sin embargo, no todas las canciones son alegres. El pueblo brasileño suele acordarse de su tristeza, diagnosticada en libros. Las saudades también tienen su música. En medio de la violenta alegría de la farándula, la orquesta se pone a llorar una pena de olvido o la tristeza del payaso dolorido por la frivolidad de Colombina. Y, entonces, toda la sala, cogida de melancolía, canturrea a media voz la samba triste:

Você partiu
Saudades me deixou

Eu chorei.
O nosso amor
Foi uma chama
O sopro do passado
Desfaz
Agora o cinza
Tudo acabado
E nada mais.

O la risa entrecortada de sollozos del *pagliacci*:

Colombina,
Colombina,
Reparte esse amor
Metade p'ra mim
Metade p'ra teu Arlequim.

Las canciones tristes son innumerables. En realidad, todas las sambas tienen un dejo melancólico, a pesar de su retumbante iniciación. El mismo ritmo violento y marchoso, repetido constantemente, llega a tener un acento entristecido. Pero esto de la tristeza es un tema que pertenece a los más serios auscultadores del alma brasileña.

Entre estruendos de pistones y músicas de sambas, llega el carnaval. Tres días de baile, de estrépito, de mascarada, de locura unánime. El primer día es el corso de carruajes. Espléndida policromía de la avenida Rio Branco, automóviles poblados de risas y canciones, disfraces de colores, serpentinas, guitarras, música ambulante, festones de alegría por doquiera. Nadie deja de participar en el jolgorio. Hasta los más serios ciudadanos llevan alguna señal de buen humor en la indumentaria: un pañuelo rojo de apache, una gorra de *jockey* o un sombrero de cosaco. Los muchachos se transforman todos en marineros y malandros. La indumentaria corriente está tácitamente prohibida. Lindos grupos de muchachas adoptan un color o una divisa para pasear en automóvil por el corso: equipos lila y verde, y rosa y oro, o manojos de *pierrots*, de venecianas, de tirolesas, de bahianas y hasta de hawaianas... El segundo día es el de los *blocos* o cortejos presentados por los clubs y la misma fiesta enloquecida en las avenidas costaneras, en los barrios y en el magnífico calidoscopio de la avenida Rio Branco. El último día, el delirio es general. Se baila en todas partes, en las

calzadas, en las aceras. La puerta del Jockey Club, cita de la aristocracia, arde de entusiasmo. El *pulo* es fantástico. Desfilan los *préstitos* o carros alegóricos. Suntuosas evocaciones de las etapas históricas del Brasil o caricaturas de la vida diaria. Los *préstitos* tienen abolengo ilustre. Alguno de ellos, aludiendo a la abolición, en tiempo del Imperio, tuvo influjo popular sobre la libertad de los negros. Los de ahora aluden al alza o baja del mil *réis*, a la Light y siempre a los portugueses, cabeza de turco del pueblo carioca.

El público tiene apenas tiempo para aplaudir los carros y los equipos de los clubes lujosamente ataviados, porque debe apurar las últimas horas desbordantes. En la noche resplandecen las luces de los clubes, y el murmullo de canciones y de música se pierde en la enmarañada oscuridad de la selva o se diluye en la serenidad de lago de la inmensa bahía.

El carnaval ha terminado. Pero no la alegría. Una cosa bella es una alegría para siempre, dijo el poeta. Los jornaleros de los clubes trabajarán para una próxima vendimia de júbilo. Cada año vendrá con una nueva primavera de canciones. Y la alegría pasada volverá, vestida de saudades, cuando la orquesta de algún baile, puesta repentinamente a recordar, nos devuelva en una canción lejana una noche pasada, esta música entristecida y la limosna de unos ojos que hurtándoselos a Pierrot adormecido, nos daban, compasivos, la mitad de su luz.■

Vendedor de jacas (1985)
IVONALDO

Ricardo Palma

Palma y Gonçalves Dias*

Raúl Porras Barrenechea

Se habla, generalmente, de una América Latina espiritualmente una y compacta. En congresos y artículos de periódicos se declama sobre la inexistencia de las fronteras y la hermandad de las almas. Y lo cierto es que estos países se desconocen fraternalmente y existe entre sus grupos pensantes una cordial indiferencia. El aislamiento se ahonda al llegar al Brasil, por el influjo diversificador del idioma. Literariamente, el Brasil vive más cerca de Europa que del resto de los países americanos. Salvo la boga universal de poetas como Darío, Nervo o Chocano, son poco familiares o desconocidos aquí los nombres de los espíganos de la literatura hispanoamericana. Este desconocimiento es —diplomáticamente— recíproco. En el sector hispano del continente se ignora, por lo general, a los más auténticos valores del pensamiento o el arte brasileños. ¿Quién ha oído alguna vez nombrar en la costa del Pacífico, por ejemplo, a Euclides da Cunha, el sociólogo y el poeta de *Os sertões*, o a José de Alencar, el novelista de *Iracema* y *O guarani*, con sus obras tan sustancialmente americanas como sus coetáneas *Facundo*, de Sarmiento, o *María*, de Jorge Isaacs, universalmente acatadas en el resto del continente? Al primero acaso se le conozca en el Perú o Bolivia

* Publicado en *La Prensa* de Lima y en el *Jornal do Comercio* de Río de Janeiro el 7de octubre de1936. Reproducido en la *Revista da Academia Brasileira*, n.° 158, y en *Tres ensayos sobre Ricardo Palma* (Lima: Librería Mejía Baca, 1954).Transcribimos este ensayo con sus respectivas actualizaciones editoriales y ortográficas. N. E.

confundiéndolo con el personaje de una comisión delimitadora célebre que fijó las nacientes del Yavarí, pero del novelista no saben siquiera el nombre los espectadores de la cosmopolitizada ópera *O guarani*.

En represalia, cuán pocos conocen en el Brasil la prosa lapidaria del peruano González Prada o la vena picaresca y romántica de las *Tradiciones peruanas* de Palma. Son populares en toda América los estudios de Carlos Pereyra o de Blanco Fombona de interpretación y exégesis de la conquista de América; no se han sumado a ellos, con todas las aportaciones originales, estéticas e históricas, las obras expresivas, de Capistrano de Abreu y Paulo Prado. Y lo mismo que en el terreno de la historia ocurre en el de la poesía. Se acostumbra a hablar en Hispanoamérica de las tendencias literarias del continente, Romanticismo o Modernismo, ignorando el profundo acervo del Brasil.

Es cierto que Francisco García Calderón, gran escritor peruano, trabajó por la unidad espiritual americana, revelando nombres y figuras representativas del Brasil y sumándolos a los demás del continente en sus armoniosos capítulos de *Les democraties latines* y *La creación de un continente*. Pero lo que escasea es el conocimiento directo de obras y escritores.

Al hablar del Romanticismo en América, por ejemplo, acuden inmediatamente a la mente los nombres de los mexicanos Manuel Acuña y Manuel María Flores, de los peruanos Salaverry y Cisneros, y de los argentinos Mármol y Andrade, y se repiten mecánicamente de memoria versos de los poemas «Nocturno», de Acuña; «Acuérdate de mí», de Salaverry; «Atlántida», de Andrade. Sin embargo, acaso si el más auténtico latido romántico de América, que aún perdura e influye en la poesía actual de su pueblo, fue el que se infundió en los versos de Castro Alves, Gonçalves Dias y Casimiro de Abreu, gloriosa trinidad romántica del Brasil. Gonçalves Dias es, sin disputa, uno de los mayores cantores de la naturaleza virgen de América, que supera a Bello por el ardor apasionado de su inspiración y emula a Heredia, el soberbio cantor del Niágara. En Casimiro de Abreu, en cambio, como nota inédita del romanticismo en América, hay un suave discurrir de *cachoeiras*, jardines embalsamados de cielo, risas de infancia, alas azules de *borboletas*, aire sosegado de inocencia y de paz que no aspiró comúnmente la enlutada y gemebunda musa romántica.

En cuanto a Castro Alves, apóstol y tribuno del verso, sus apóstrofes rimados tienen mayor dramaticidad que los arranques literarios de Mármol contra el tirano del Plata. El poeta argentino combatía por libertades políticas conculcadas, mientras

que el brasilero se erguía para reclamar la otorgación del simple derecho de humanidad a los negros esclavos.

Mientras Mármol trema contra un hombre, el bardo brasilero, ante la injusticia tremenda, sin nombre y sin castigo, no puede sino increpar y suplicar al cielo. Es célebre la execración de Mármol: «Como hombre te perdono mi cárcel y cadenas,/ pero como argentino las de mi patria no».

Pero Castro Alves no podía perdonar en nombre de la humanidad. Su grito tiene el horror sangrante de la blasfemia que horadaba el cielo desde los barcos negreros:

> Senhor Deus dos desgraçados!
> Dizei-me vós, senhor Deus
> Se é mentira... Se é verdade
> Tanto horror perante os céus?
> Deus oh Deus! Onde estás que não respondes?

Si los pueblos desconocían mutuamente a sus poetas, en cambio, la casualidad hacía, a veces, que los poetas se conocieran entre sí. Tal ocurrió por feliz coincidencia entre dos máximas figuras representativas del Brasil y del Perú, Gonçalves Dias, el poeta de «I-Juca-Pirama», y don Ricardo Palma, el patriarca de la literatura peruana, que se conocieron e hicieron amistad literaria y personal, en París, en 1864. Esta relación, simpática y breve, entre los dos grandes escritores me sirve también para hablar conjuntamente de ambos y de sus obras.

II

En 1864, el Gobierno del Perú nombró cónsul en el Pará a don Ricardo Palma. Este era entonces un liberal turbulento y un poeta romántico empedernido. Pertenecía a una generación brillante en el Perú, la llamada de 1848, que había dado en lamentarse y llorar en verso, siguiendo el ejemplo plañidero de Lamartine o de Musset a través de Espronceda y de Zorrilla. Palma era, entre ellos, un burlón nativo, criollo auténtico, nacido para el epigrama y la agudeza. Pero le envolvió el ambiente y se sintió fatalmente triste y desesperado, como todos sus congéneres. Lloró desdenes amorosos, ansió países lejanos, compuso dramas truculentos y medioevalistas, se apasionó por el exótico oriente y clamó en estrofas declamatorias por las libertades cívicas. Castilla, el presidente peruano que no tenía hechuras de Rosas, dejó gemir

a los románticos, hasta que estos tramaron una conspiración que culminó en un ataque armado a la casa presidencial. Palma, conjurado, fue desterrado. Y entonces escribió su más sincera poesía romántica, aquella que Rubén Darío aprendiera de memoria en su juventud: «Parto ¡oh patria! desterrado/ De tu cielo arrebolado/ mis miradas van en pos».

Todo romántico era un latente peregrino o candidato a proscrito. La más sublime aureola era un destierro. Mármol, «El Peregrino», era un ídolo americano. Y el mar era el símbolo de sus vidas y les proporcionaba a menudo sus mejores metáforas. No hay poeta romántico que no tenga una composición titulada «Al mar». Byronianos trágicos, se sentían peñones batidos por un oleaje sin misericordia. El mar era el espejo de sus vidas, en cuyo torno gemía una tempestad fatídica ineluctable. Y muchas veces la trágica imaginación del océano se convirtió en dura e inenarrable verdad. Dos grandes poetas románticos, por lo menos, Gonçalves Dias, cantor angustiado del mar, y el peruano Manuel Nicolás Corpancho, murieron en el océano. El primero, en las costas del Brasil; el segundo, en el golfo de México. Palma también naufragó el año 1855, en las costas del Perú, y rememoró, por cierto, en unas estrofas tituladas «En un naufragio» esas horas de inmensa angustia y auténtico desamparo.

El destierro llevó a Palma a Chile. Allí estuvo alrededor de tres años y allí se truncó su vocación de poeta romántico. Comenzó a aficionarse a las investigaciones históricas y escribió un libro de historia, su primer ensayo apreciable en este género fue la historia de la Inquisición en Lima. El liberal y el burlón se entrometían en el texto para ridiculizar los delitos penados por el Santo Oficio, asegurando, con toda seriedad, que se incurría en herejía, para este tribunal, por haberse puesto camisa blanca el día sábado, por haberse lavado hasta el codo o por haber separado la grasa del tocino a la hora de cenar.

El más grave delito para la Inquisición limeña era, sin embargo, ser portugués. Seis mil de estos, residentes en Lima, escaparon en 1646 de un auto de fe que se proyectaba con ellos, mediante un fuerte donativo de dinero al Virrey.

A su regreso de Chile, y después de publicar su libro sobre la Inquisición, Palma es nombrado cónsul en el Pará. El traslado de Lima al Pará requería, entonces, un viaje previo a Europa. Palma se dirigió a Southampton, donde vio a Rosas desterrado, y huyó de él como de un réprobo.

A mediados de 1864 llegó a París. Allí conoció a muchos escritores latinoamericanos. Con Hilario Ascasubi, poeta argentino, visitó la tumba de Musset.

Conoció también al entonces célebre crítico colombiano Torres Caicedo, y en las charlas latinoamericanas de la rue Laffite y de la Cité Bergére, el flamante cónsul en el Pará fue presentado a un escritor brasileño, funcionario como él, que andaba por Europa, en comisión de su Gobierno, estudiando la instrucción pública de diversos países y de quien se decía, además, que era un gran poeta. Se llamaba Antonio Gonçalves Dias. Era un tipo original: pequeñísimo de talla, moreno, mirada parda y penetrante, barba nazarena y palidez cadavérica. Rasgos de profunda melancolía marcaban su semblante, pero sus palabras reavivaban la expresión de su rostro, y el buen humor hacía sugestiva su charla. Un maniaco *charuto*, siempre pegado a los labios, fingía con sus volutas de humo el juego grácil y caprichoso de su conversación.

Palma era, como Gonçalves Dias, un tipo netamente americano. Alto, moreno, de grandes bigotes negros y lacios, y la barba jovial y ocurrente. Coincidieron en socarronería, en aficiones poéticas e históricas; se leyeron mutuamente composiciones de molde romántico y cambiaron confidencias sobre admiraciones literarias y patrones estéticos. Gonçalves Dias era diez años mayor que Palma, pues había nacido en 1823, y oficiaba de maestro en materia de poesía europea. Conocía el idioma alemán y admiraba preferentemente a Heine. Dio a conocer a su amigo las poesías del bardo del *Cancionero* y le repetía, a media voz, en las mesas de café, las estrofas de las baladas heinianas. Otras veces eran versos de los grandes poetas portugueses, y algunas, solicitado por Palma, sus propias estrofas —vida convertida en música—, pura esencia romántica: «Seus olhos», «Olhos Verdes», «Se se morre de amor», «Ainda uma vez, adeus!» y, entre ellas, visión romántica del Brasil, saudade hecha verso, la cadenciosa «Canção do exílio»:

Minha terra tem palmeiras ,
Onde canta o sabiá.
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá.
Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.
[...]
Não permita Deus que eu morra
Sem que eu volte para lá.

Embelesado y ganado por la emoción vernácula, Palma exigía que Gonçalves Dias le recitara sus *Poesías americanas*, con sus deslumbrantes visiones del trópico. Gonçalves Dias repetía entonces, modesta y defectuosamente, cansado por la tos, los vibrantes versos, tambor de la selva, del «Canto do guerreiro»:

Aqui na floresta
Dos ventos batida,
Façanhas de bravos
Não geram escravos,
Que estimem a vida
Sem guerra e lidar
—Ouvi-me, Guerreiros,
—Ouvi meu cantar.

O eran fragmentos de «I-Juca-Pirama», el fuerte poema, hermano mayor del «Tabaré», o estrofas resonantes de la epopeya «Os timbiras». Era, a veces, la canción del prisionero tupí:

Meu canto de morte
Guerreiros, ouvi
Sou filho das selvas
Nas selvas cresci;
Guerreiros, descendo
Da tribo tupi.
Da tribo pujante
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci:
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte.
Meu canto de morte
Guerreiros, ouvi.

Y el reproche del viejo tupí guerrero, Príamo inconmovible, que increpa a su hijo, el mozo guerrero, haber temido a la muerte:

Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste?
Não descende o cobarde do forte;
Pois choraste, meu filho não és!
[...]
Um amigo não tenhas piedoso
Que o teu corpo na terra embalsame,
Pondo em vaso d'argila cuidoso
Arco e frecha o tacape a teus pés!
Sê maldito, e sozinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
Tu, cobarde, meu filho não és.

O la descripción vivaz de la taba:

A taba se alborota, os golpes descem
Gritos, imprecações profundas soam,
Emaranhada a multidão braveja,
Revolve-se enovela-se confusa,
E mais revolta em mor furor se acende.
E os sons dos golpes que incessantes fervem,
Vozes, gemidos, estertor de morte
Vão longe pelas ermas serranias
Da humana tempestade propagando
Quantas vagas de povo enfurecido
Contra um rochedo vivo se quebravam.

Ante el vuelo de tal imaginación soberana y el poder creador de este Homero del trópico, Palma sentía el deslumbramiento de una revelación.

La amistad entre los dos poetas se estrechaba cada vez más. Se les veía juntos en los cafés y los círculos literarios. Tenían razones e incentivos para coincidir. Ambos habían tenido que luchar contra idénticos prejuicios sociales y habían impuesto su nombre por la admiración a su inteligencia. Coincidían, además, en gustos y temperamentos. Eran ambos enamorados y sensuales, y se prendaban por igual de las musas románticas y de las musas de carne y hueso. En Gonçalves Dias, la pasión erótica se hallaba ya mitigada y ensombrecida por la decepción melancólica que

inmortalizó en «Ainda uma vez, adeus!». Palma fue, en su juventud, «alegroncillo con las hijas de Eva», según propia confesión, y estaba en plena virilidad. Les unía, sin embargo, para permanecer juntos en los recintos de la alegría, un común infortunio romántico: su incapacidad para el baile. Ninguno de los dos sabía dar un paso. Se vengaban saboreando el ritmo de los poetas clásicos. Gonçalves Dias era un excelso conocedor de la lengua, capaz de escribir en portugués del más clásico sabor, como lo atestiguan sus célebres *Sextilhas de frei Antão*. Palma tuvo también el culto de los clásicos españoles, y en el estilo retozón de sus tradiciones históricas se enredan, a menudo, jugosos y traviesos arcaísmos. Ambos eran, asimismo, aficionados a los escarceos filológicos, de los que hablan el *Diccionario da lingua geral ou tupy*, del brasileño, así como los *Neologismos y americanismos* y las *Papeletas lexicográficas*, del peruano.

A ambos les había tentado por último el éxito teatral y habían escrito dramas hugolianos; pero ni la *Beatriz Cenci*, de Gonçalves, ni el *Rodil*, de Palma, habían tenido acogida.

Comulgaban, sobre todo, en dos pasiones, cardinales para ambos: la poesía y la historia. Gonçalves Dias era ya una cumbre en la poesía americana y, desengañado de la vida y los versos, amaba refugiarse en los remansos de la historia para escribir opúsculos como *O Brasil e a Oceania*, la *Historia dos jesuítas no Brasil* o esos documentados informes sobre la historia amazónica que enriquecen su producción póstuma. El destino de Palma seguía un camino inverso. Abandonando la poesía y entregándose a la evocación histórica, iba a ser, en América, maestro de un género nuevo e inimitable: la tradición.

Cuando se conocieron, uno era célebre; el otro era aún un incógnito de la gloria. El brasileño influyó grandemente en el espíritu del peruano. Quizá, si al lado del gran poeta que habían inventado, por decirlo así, la poesía americana, de la selva y del indio, el canto autóctono de la tierra y la raza, fue que Palma sintió un estímulo más imperioso para concentrarse en lo propio y crear nuevos géneros vernáculos. Son diversos, sin duda, el «poema indianista» —cielo abierto y clamor guerrero y salvaje— y la «tradición», generalmente episodio epicúreo y cortesano. Pero los nutre una savia semejante: el espíritu afirmativo de la nacionalidad.

La influencia inmediata que se ejerció sobre Palma fue la de la predilección por Heine. Gonçalves Dias conocía perfectamente el alemán, que aprendió en el Brasil y perfeccionó en su viaje de 1854 a Prusia. Él comunicó a Palma su entusiasmo por el poeta de *Atta Troll*. ¡Bien escogido el padrón poético para el alma, burlón de nacimiento y romántico a la fuerza! Al despedirse ambos amigos en París, en septiembre

de 1864, Gonçalves Dias obsequió a Palma un ejemplar de los versos de Heine traducidos al francés por Gérard de Nerval. Se abrazaron, prometiendo verse nuevamente dentro de pocos meses. Palma partió para el Brasil en enero de 1865. En la navegación reiteró la lectura de Heine. Y fue más tarde, en opinión de los críticos más sagaces, uno de los mejores traductores castellanos del ruiseñor franco-alemán. La manera poética de Palma se transformó: el lamento elegíaco de sus primeros libros se convirtió en el festivo sentimiento de *Verbos y gerundios*, su mejor volumen de versos.

III

Palma llegó a Río de Janeiro de tránsito para el Pará. El tradicionista ha referido, por sí mismo, sus impresiones de Río. Pero su hija Angélica, en la biografía reciente de su padre —escrita con la misma delectación que la de Carolina Nabuco sobre Joaquim Nabuco— nos dice algo sobre la estadía de Palma en Río y en el Pará. Dichos datos han sido gentilmente acrecidos por la misma escritora, a mi solicitud, en carta particular.

Cuenta Angélica Palma, en su libro, que la impresión que el viejo tradicionista guardaba del Brasil «se concreta en dos palabras: deslumbramiento y bochorno; deslumbramiento ante el paisaje maravilloso de Río de Janeiro, ante la hermosísima exuberancia de la naturaleza brasilera; bochorno causado por la humillación y los dolores de la raza esclava, por la añeja pompa imperial, por el calor agobiante».[1]

Emoción de poeta romántico y de liberal indeclinable, anónimo entonces el fausto cortesano de Río, pero cuyo corazón latía con el del cantor brasileño de «Vozes d'Africa» y «O navio negreiro» e iba a hacerse acción en la propaganda de Nabuco y demás próceres de la abolición. En el Perú, proclamada la libertad de vientres en 1821, Palma había presenciado la abolición de la esclavitud por Castilla en 1854, por la que aún luchaban en el Brasil los poetas de la acción y del verso.

También estuvo Palma en Petrópolis, en el esplendor de las hortensias y de la primavera y —me escribió Angélica Palma— ampliando los datos de su libro, «en cuyas avenidas vio más de una vez pasar a don Pedro, a quien juzgaba gobernante discreto e intelectual distinguido».[2]

[1] PALMA, Angélica. *Ricardo Palma*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1933, p. 48.

[2] Carta de Angélica Palma, 15 de julio de 1934.

Palma siguió de Río para el Pará y se detuvo en San Luis de Marañón, donde descansó algunos días. Era la ciudad unida al recuerdo de Gonçalves Dias como capital de su provincia materna. Allí o en Río lo sorprendió una impresionante noticia. En la madrugada del 3 de noviembre de 1864, el bergantín *Ville de Boulogne* había encallado en unos bajos frente a las postas mismas de Marañón. Gonçalves Dias, que venía a bordo, enfermo, moribundo casi, por su dolencia pulmonar, fue abandonado u olvidado por la tripulación en su cámara inundada de agua, mientras aquella se esforzaba por salvar el buque. Gonçalves Dias, que no podía moverse por sí mismo y que en los últimos días de viaje rechazaba ya toda alimentación y solamente se complacía en el humo de su cigarro, pereció ahogado. Con emoción debió Palma repetir el final suplicante de aquellos versos: «Não permita Deus que eu morra/ Sem que eu volte para lá».

Aquella impresión fue duradera en el ánimo de Palma. Al publicar, en 1886, sus traducciones de Heine, con una carta-prólogo, decía:

> Hace veinte años que en Francia contraje estrecha amistad con Gonçalves Dias, el más popular de los poetas contemporáneos del Brasil, y tanto que, en su ciudad natal existe hoy una calle bautizada con el nombre de Rua Gonçalves Dias y en la capital del imperio se le ha eregido estatua en una de las principales plazas. La muerte de Gonçalves Dias fue duelo nacional para el Brasil, así por el aquilatado merecimiento del hombre de letras como por lo tristísimo de su fin. El poeta pereció en un naufragio al regresar a la patria y en poco estuvo que hubiéramos hecho juntos el viaje. Hallábame en San Luis de Marañón, de tránsito para el Pará, cuando recibí la dolorosa noticia. Tres meses antes nos habíamos dado el abrazo de despedida en Europa, prometiéndonos renovarlo en América. El destino no lo quiso.[3]

Palma refiere su amistad con Gonçalves Dias y el obsequio de las poesías de Heine. El escritor peruano estuvo en el Pará poco tiempo. El clima le hacía daño a la salud. Obtuvo una licencia y regresó al Perú. En París acababa de publicarse su primer volumen de versos, escritos en el destierro y titulado *Armonías*. Cinco años después publicó su segundo libro de versos románticos: *Pasionarias*.

[3] Carta-prólogo a las traducciones de Heine realizadas por Ricardo Palma (Lima, 1886); citado por Felíú Cruz, Guillermo. *En torno a Ricardo Palma*. Tomo I. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1933, pp. 136-133.

En San Luis de Marañón debió conocer Palma al poeta Joaquim Maria Serra Sobrinho, periodista y autor dramático que tradujo al portugués un poema de Palma de su libro *Armonías*. Palma declara que el poeta brasileño mejoró y embelleció su pensamiento. La composición, titulada «Caminho do céu», dice lo siguiente:

Vede; cobre-lhe beleza
Alvo transparente vejo!
Assim circundam estrelas
Branca nuvem lá no céu!

Não a acordeis! Ela sonha
Com anjos, sonhos de luz!
Não desperteis a menina,
Rosados olhos azuis!

Quando enfim raiar o dia,
E o sol no espaço luzir
Sobre toda a natureza
Vida e calor difundir,

Pobre mãe! não chores, fita
Os olhos ali na cruz...
Que vai caminho da glória
Rosados olhos azuis!

Haciendo más tarde recuerdos en *La bohemia de mi tiempo* escribe Palma:

> Un crítico brasileño, Luis Guimarães Junior, aplaude la finura, la melodía, la caprichosa sencillez de la traducción de Serra; y yo, a quien el amor de padre no ofusca, tratándose de mis versos, me apresuro a declarar también, franca y lealmente, que el vate de Río de Janeiro ha sabido embellecer mi pensamiento. Sus cuatro versos finales, sobre todo, tienen un perfume de resignación cristiana que en los míos apenas se deja sentir. Si caen bajo sus ojos estas confidencias, acepte el bardo marañense mi más cordial y fraterno abrazo.

[4] Palma, Ricardo. *La bohemia de mi tiempo*. Lima: Imprenta La Industria, 1899, p. 32. El libro de versos de Serra en que se incluyó la poesía de Palma fue *Cuadros*.

En *Pasionarias* hay un recuerdo, posiblemente de álbum: el poema «A una brasilera». Angélica Palma escribe en su libro «que las mujeres señalaron las más gratas horas de Palma en el Brasil».[5] En carta cuenta algo más: «Hablaba con disgusto de la esclavitud y, acostumbrado a la lisura[6] de sus paisanas, encontraba tímidas a las brasileras». «Calculo —agrega Angélica— que la experiencia novecentista de usted será muy distinta a esa del pasado siglo».

Es precisamente esa sensación de inocencia y de casta ternura —que aún conservan las brasileñas, para satisfacción de Angélica Palma— la que refleja el poema del peruano viajero:

> En el álbum de una brasilera
>
> Plácidas son tus auroras,
> perfumadas son tus brisas,
> y músicas seductoras
> te dan las aves canoras
> en cambio de tus sonrisas.
>
> No miente, niña gentil,
> el que, en su amoroso afán,
> te llama sol del Brasil,
> y la rosa del pensil
> de San Luis de Marañón.
>
> Y pues tu alma, en su inocencia
> del cielo ha la transparencia,
> que nunca nube sombria
> ose empañar, alma mía,
> el cristal de tu existencia.[7]

Incidiendo en las vinculaciones de Palma con el Brasil, la hija del tradicionista recuerda la amistad que su padre cultivó siempre con los representantes del Brasil

[5] Palma, Angélica, *op. cit.*, p. 49.

[6] Limeñismo que equivale a 'picardía, ingenio, agudeza'.

[7] Palma, Ricardo. *Pasionarias*. Havre: Tipografía Alfonso Lemale, 1870, p. 152. La poesía está fechada en San Luis de Marañón, 1865.

en Lima, particularmente con don Henrique de Barros Cavalcanti de la Cerda (1884) y don Julio Henrique de Mello e Alvim (1879). Este último intervino caballerescamente a favor de Palma en los días de la ocupación de Lima por los chilenos. Saqueada la Biblioteca Nacional, Palma escribió una protesta y fue apresado. El diplomático brasileño y otros colegas suyos obtuvieron del jefe del ejército de ocupación la libertad del escritor peruano, recluido en un buque de la escuadra chilena, cuando iba a ser deportado a Punta Arenas.

En 1888, el representante del Brasil en Lima pidió, por orden de su Gobierno, que el Perú le enviase datos sobre la forma cómo se hizo la manumisión de esclavos en nuestro país. Palma fue el encargado de redactar el informe que publicó más tarde en el quinto tomo de sus *Tradiciones* bajo el título de «Manumisión». Fue su contribución a la obra abolicionista en el Brasil, culminada ese año con la ley del 13 de mayo de 1888.

Palma vivió cincuenta años más después de su viaje al Brasil. Alrededor suyo había «llovido recio», como dijera él mismo en su habla pintoresca. Los recuerdos se esfumaban. Al comentar el *Tabaré,* de Zorrilla de San Martín, no recuerda ya siquiera al poeta de «Os timbiras». Elogia, en cambio, como ideal del americanismo literario *O Guesa errante*, de Souza Andrade.[8] En sus *Tradiciones*, donde hay tantas huellas autobiográficas y tantos recuerdos americanos, escasean los del Brasil. En una sola de ellas he encontrado, al paso, una mención del Brasil, que acaso sea un trofeo cogido en el folclore criollo brasileño. Es en la tradición titulada «Las mentiras de Lerzundi».

Lerzundi es uno de los tipos criollos más característicos creados por la imaginación de Palma, en confabulación con la historia. El general Lerzundi existió, aunque no sabemos si con los contornos que nos lo presenta Palma. Fue general revolucionario, personaje político y, sobre todo, grandísimo mentiroso. En su juventud había estado seis meses en Río de Janeiro, y este lugar le servía para ubicar gran parte de sus mentiras autobiográficas. Un sufrido subalterno, el teniente López, confirmaba, como testigo, las hazañas de Lerzundi. Oigamos al tradicionista:

> Hablábase en una tertulia sobre la delicadeza y finura de algunas telas, producto de la industria moderna, y el general exclamó: —¡Oh! ¡Para finos los pañuelos que me regaló el emperador del Brasil! Se acuerda usted, teniente López? —Sí, mi general...!

[8] Esta epopeya de J. de Souza Andrade, que despierta efusivo elogio a Palma, no es popular en el Brasil. Solamente la he visto reproducida en fragmentos de la *Antología* de Mello Moraes. No aparece en otras antologías.

> finos, muy finos! —Calculen ustedes —prosiguió Lerzundi— si serían finos que los lavaba yo mismo echándolos previamente a remojar en un vaso de agua. Recién llegado al Brasil, me aconsejaron que, como preservativo contra la fiebre amarilla, acostumbrase beber un vaso de leche a la hora de acostarme y nunca olvidaba la mucama colocar éste sobre el velador. Sucedió que una noche llegué al cuarto rendido de sueño y apuré el consabido vaso, no sin chocarme algo que la leche tuviese mucha nata, y me prometí reconvenir por ello a la criada. Al otro día, vínome gana de desaguar cañería y... ¡jala! ¡jala! ¡jala! Salieron los doce pañuelos. Me los había bebido la víspera en lugar de leche... ¿No es verdad, teniente López? —Sí, mi general, mucha verdad contestó en aire beatífico el sufrido ayudante.[9]

El otro recuerdo brasileño de las *Tradiciones* pertenece a la categoría de letra prohibida. Existe una colección inédita de una serie de tradiciones de letra, de pronunciado tinte picaresco y términos de los usados a veces en el *Quijote*, que se titula *Tradiciones en salsa verde* y en la que Bolívar y Sucre aparecen en paños menores. Entre ellas hay una titulada «Fatuidad humana» y se refiere a una aventura de D. Juan VI en el Brasil con una mulatica de Río de Janeiro llamada Patrocinio y cuyos efectos fueron un rapazuelo que más tarde fue Obispo de Coimbra.

El lenguaje demasiado desenvuelto de la tradición me impide reproducirla. Pero en lo esencial, la anécdota es esta: la moza engañaba al Rey y exprimía «dejándole con menos jugo que a limón de fresquería». La mulata era «alborotada de rabadilla» y el Rey la sorprendió un día, «como dice la epístola de San Pedro», *illa sub, ille super*. Ella fue encerrada en lugar de lección, y el chico enviado al Seminario de Lisboa resultó más tarde Obispo de Coimbra. La madre, «jubilada ya en la milicia de Venus», le envió una carta de recomendación para un fraile confesor suyo. Su ilustrísima atendió al huésped y al regresarse este a Río de Janeiro le dio la siguiente carta: «Señora: Su recomendado le dirá que lo he servido a pedir de boca. No salva Ud. a escribirme y menos a tratarme como a cosa suya, porque os filhos naturais do rei não têm mãe... Dios la guarde». Doña Patrocinio, que no era «mujer de esas que lloran lágrimas de hormiga viuda», dio una respuesta a toda la sal mulata a cuestas, pero imposible de reproducir. Le decía poco más o menos que le agradecía las atenciones a su confesor, pero que le recordaba que «os filhos» (como él) não têm pai.[10]

[9] Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Tomo V. Madrid: Espasa-Calpe, 1930-1936, p. 147.

[10] Palma, Ricardo. *Tradiciones en salsa verde*, 1901, cuaderno manuscrito de letra del mismo Palma, inédito, conservado por don Clemente Palma.

IV

En la vida de Palma puede decirse que hubo tres etapas determinantes: la del poeta romántico, la del tradicionista y la del bibliotecario.

De su primera etapa literaria, que fue en la que estuvo en el Brasil, se ha hablado ya en este artículo. Palma se dio el lujo de recorrer todas las categorías románticas. Fue poeta, conspirador, náufrago, proscrito y autor dramático. Sepultó aquellos ardores moceriles en dos volúmenes de versos, opacados por su producción posterior.

A partir de 1860 comienza a cultivar el género histórico en narraciones cortas, al comienzo fielmente ceñidas al documento, y después cada vez más vivaces, novelescas y llenas de gracejo criollo. En 1872 publica su primer tomo de *Tradiciones peruanas*, y luego, sucesivamente, cinco volúmenes más. En ellos se compendiaba, alegre y vívida, la más sabrosa historia del Perú. Las *Tradiciones* son nuestra gran epopeya humorística, nuestra comedia humana con sus mil personajes, caracteres y pasiones diversas, la síntesis de nuestra vida nacional obtenida por una técnica de pintor de azulejos que con pequeños cuadros va integrando las líneas de amplios *panneaux* panorámicos.

Palma creó un género literario nuevo y característicamente criollo que, después, ha tenido imitadores desafortunados. La «tradición» cultivada por Palma no es la simple anécdota chocarrera y de almanaque ni es tampoco la narración histórica seriamente documentada. Palma parte de la historia hacia la novela. Adaptando la frase de un crítico que dijo que cabalgaba entre dos siglos, podría decirse mejor que cabalga entre la fantasía y la realidad. Nunca se aparta de la verdad histórica si no en lo menudo e intrascendental, conservando siempre, sobre todo, la veracidad psicológica de los hechos, más necesaria que la simplemente documental. Le gusta siempre aderezar la historia para hacerla más atractiva, sin comprometer la verdad esencial.

La «tradición» ha sido definida por diversos críticos ilustres. José de la Riva Agüero, historiador de la literatura peruana, dice: «Tal como la constituyó Palma, la tradición es un género mixto o mestizo, producto del cruce de la leyenda romántica breve y el artículo de costumbres».[11] «La tradición, ese monstruo engendrado por las

[11] Sociedad Amigos de Palma. *Ricardo Palma, 1833-1933*. Lima: Sociedad Amigos de Palma. Este tomo reúne las conferencias pronunciadas en la Semana de Palma, celebrada en Lima con ocasión del centenario del natalicio del gran escritor, y los homenajes nacionales y extranjeros tributados a su memoria.

falsificaciones agridulcetes de la historia y la caricatura microscópica de la novela», dijo un panfletario. El propio Palma explicó: «La tradición es romance y no es romance: es historia y no es historia. La forma la de ser ligera y regocijada como unas castañuelas, la narración rápida y más o menos humorística». Don Juan Valera y Ventura García Calderón aplauden la donosa inexactitud del género. Valera dijo que, pese a las intercalaciones novelescas, no había «historia grave, severa y rica de documentos que venza a las Tradiciones» para obtener una idea del Perú. García Calderón protestaba por la censura de su admiración hacia esa «mixtura dulce y sabrosa» de novela y de historia en que el autor, «cuando el legajo tiene blancos, teje por encima, para llenarlos, sus telarañas».[12]

El mismo García Calderón ha definido magistralmente el género de Palma: «No siendo historia ni novela, ¿de qué modo podría definirse? Como todas las cosas ingeniosas y volátiles no cabe en el casillero de una definición. Además las tradiciones cambian de forma y de carácter con el humor veleidoso del narrador».[13]

> También la manera es desigual. Aquí burlona, allí candorosa para contar un milagro después libertina como una facecia del Aretino, luego trágica y en fin pueril con una simplicidad de abuela cotorra que como ha perdido la memoria les cuenta a sus nietos un cuento azul sin saber si es cuento de mocedad o fantasía. Sucesivamente nos acordamos de Perrault, de Madama D'Aulnoy, de Voltaire, de Bocaccio y hasta de la «novela picaresca». Pero soportan las tradiciones la comparación con las obras maestras del cuento popular. Su manera es original, inconfundible: quedará.[14]

En las tradiciones vive toda la historia peruana: incaica, colonial y republicana. Pasan el inca sobre su anda de oro, el virrey bajo palio, el presidente republicano a caballo. Leyendas de *huacas* malditas y ocultadoras de tesoros, milagrerías conventuales, conflictos de honra y amor, luchas entre criollos y españoles, genialidades de los caudillos de la Independencia y de la República forman la trama de las *Tradiciones*. Palma prefiere, sin embargo, la época colonial, particularmente el siglo XVIII, con su relajamiento propicio para las gracias de un *Decamerón*. Y a todos los escenarios prefiere el de Lima, la ciudad del incienso y de la neblina, mística y parlera, mulata y sensual.

[12] García Calderón, Ventura. *Del Romanticismo al Modernismo*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas P. Ollendorf, 1910, p. 319.
[13] *Ibidem*.
[14] *Ibidem*, p. 322.

Él ha creado artísticamente el ambiente de la Colonia y el estilo colonialista. Por él viven en la imaginación popular la Perricholi y Santo Toribio, el virrey poeta, la monja alférez, el beato Martín de Porres, Santa Rosa y el Demonio de los Andes. Pasan los hechos y almas características. El valetudinario virrey Amat, y Virrey Capitán General del Perú, el severo expulsar de los jesuitas, que se deja gobernar, de puertas para adentro, por la coquetería de la endiablada Miquita Villegas, la Perricholi, futura heroína de Merimée. Los nobles contienden en una calle de Lima por el paso de sus calesas por el lado derecho y elevan al Rey de España la solución de un conflicto que hoy resolvería un inspector de tránsito. Entredicho de virreyes y arzobispos, y luchas por un estrado, un escudo o un quitasol. Conflictos entre el virrey y las limeñas por bandos contra los vestidos con aros o guarda infantes y los zapatos de raso. Desafíos por un blasón o el lema de un escudo, escalas de cuerdas pendientes de los balcones, controversias teológicas, repiques de campanas, procesiones, cohetes, duendes, ánimas del purgatorio, aparecidos.

Pero su pericia es mayor cuando se trata de nobles y de gente de iglesia. Liberal y volteriano, se solaza en descubrir los trapicheos del virrey o las damas linajudas y en contar la crónica escandalosa de los conventos. Es un especialista en averiguar y contarnos con gracia inimitable la interjección del Obispo, el pecado de la abadesa, la obesidad del reverendo predicador, el milagro inocente del santo de moda, el secreto de la monja de la llave o el contenido misterioso del chocolate de los jesuitas. El Diablo es el personaje más familiar de las *Tradiciones*. Nos asegura con toda seriedad que tiene siete pelos en la barba, que fue cigarrero en Huacho, alcalde en Paucarcolla y que en Ica perdió una vez el poncho. Y su predilección burlesca se extiende a las brujas, los duendes, los herejes, los excomulgados y los libros prohibidos por la Inquisición.

Su más imperceptible ironía la usa para referirnos, como ingenuo colector de florecillas, milagros increíbles o pueriles: legos que caminan elevados varios metros sobre el suelo, imágenes que lloran o sudan, diálogos de Santa Rosa con los mosquitos de su huerto, bendita vocación de fray Martín para conciliador de enemistades, haciendo comer en un mismo plato a perro, pericote y gato.

La historia de Lima le ha embebido particularmente. Nadie como él para desentrañar el origen de los nombres pintorescos de las calles limeñas: Melchormalo, Doña Elvira, Afligidos, Juan de la Coba, Polvos Azules, Penitencia, Peña Horadada, Faltriquera del Diablo. Solamente él puede decirnos la antigüedad de la María

Angola, campana centenaria de la ciudad, o la de San Marcos, la universidad más vieja de América; la historia del cáliz de Santo Toribio o del rosal de Santa Rosa; por qué la iglesia de San Pedro tiene tres puertas, o contarnos la leyenda del coche del conde Zavala, de la casa de Pilatos o de la procesión de ánimas de San Agustín. Y a él —profesor insospechado de folclore— tendremos que recurrir cuando queramos saber la historia del primer toro que se lidió en Lima, la de las corridas de gallos y de los títeres y hasta del tresillo. Él sabe el origen de las ceremonias del Jueves Santo, el de las fiestas y danzas populares, los pregones, la historia de las viandas y bebidas —el chocolate de Soconusco, el guarapo, los sorbetes, el ambigú, la sopa teóloga, las empanadas y el chancho enrollado— y podría certificarnos, bajo fe de escribano, cuándo llegaron el primer grano de trigo, los primeros naranjos, el primer gato o el primer abogado a Lima. Y más tarde nos dice la fecha de la llegada del primer buque a vapor, la de la instalación del alumbrado a gas o de la locomotora más vieja del continente que echó a andar en Lima por el año 1851. Sería innumerable el catálogo de sus especialidades y virtuosismos técnicos.

Lo característico de las *Tradiciones*, lo que les da alas de originalidad y fama, es, sin embargo, el estilo. Gracia y desenvoltura criollas, palabras coloradas de argot popular, de *gíria*, como dirían en el Brasil, latinazgos de colegial o de doctor *in utroque jure*, jaculatorias de beata, dicharachos de abuela picaresca, términos hurtados a taurómacos o tahúres, léxico retorcido de escribanos y golillas se mezclan en las tradiciones a frases llenas de refranes y cascabeles rimados y, a veces, a esas hipérboles castizas aprendidas en la feria andaluza de las novelas picarescas. Suyas son expresiones como estas: «oler a puchero de enfermo», «sentir el galope del caballo de copas», para afirmar la astucia de un sujeto, o exclamar como protesta por un bando real: «Vaya un rey de baraja sucia». Retratando limeñas se le aguza el ingenio. Era, dice de una de ellas, «detalle ministerial por lo flexible, de ojos de médico por lo matadores y de boca de periodista por el aplomo y gracia en el mentir».

De una esclavita de 16 años dice que «era fresca como un sorbete, traviesa como un duende, alegre como una misa de aguinaldo y con un par de ojos negros que parecían hechos de tinieblas». Y de Leonorcita Michel, limeña de rompe y rasga, dice que tenía «ojos de más preguntas y respuestas que el catecismo, nariz de escribano por lo picaresco y una tabla de pecho como para asirse de ella un naufrago», «mocita del *tecum*, no *boccato di cardinale* sino *boccato* de un concilio Ecuménico». Hablando de los higos de Cachiche, se expresa así: «son como los de Vizcaya, de los que se dice

que para ser buenos han de tener cuello de ahorcado, ropa de pobre y ojos de viuda: esto es, cuello seco, cáscara arrugadita y extremidad virtiendo almíbar».

Las *Tradiciones* hicieron a Palma glorioso en el Perú y en América. La Academia Española de la Lengua lo incorpora en su seno como a uno de los más insignes hablantes de la raza. Llega la etapa final de su vida, la transcurrida en la Biblioteca de Lima. Palma sigue escribiendo tradiciones siempre jugosas y traviesas, pero ha hallado también un apostolado cívico. Reorganiza la Biblioteca Nacional deshecha, solicita óbolos y libros y dedica 25 años de su existencia a acrecentar el tesoro bibliográfico de la vieja casa limeña. Anciano, encorvado por los años, era él mismo, el más glorioso *cimelio*[15] del plantel.

Acudían a verle los viajeros ilustres —Dario, Altamira, Sáenz Peña, Root— y las colegiales que se escapaban del aula y entraban a leer en la sala de la biblioteca. Le atisbaban curiosamente a través de los vidrios de la puerta de la dirección, inclinado entre libros viejos y manuscritos amarillentos, como a un nigromante de la leyenda, entre cada uno de cuyos pelos del bigote —cada vez más blancos— creían, como él mismo lo dijo, que llevaba escondida una historieta. Zorrilla, Núñez de Arce, Cánovas, Menéndez Pelayo mantenían con él amistad literaria. Le reverenciaban en América los más graves escritores. La Hispanic Society, encabezada por Woodrow Wilson, le rindió homenaje en 1918. Miguel de Unamuno diría de él que era «el primer ironista de la lengua». Murió en 1919 en Miraflores, reverenciado como un patriarca.

***

Los nombres de Gonçalves Dias y de Palma, los dos casuales amigos de 1804 en París, son hoy epónimo en el Brasil y el Perú. En las escuelas brasileñas, los niños cantan la «Canção do exílio» o repiten orgullosos las estrofas de «I-Juca-Pirama».

[15] En este artículo se utilizan algunos lusismos, tales como *charuto* ('cigarro puro'), *borboletas* ('mariposas de colores') y *cimelio*. Esta última es una palabra creada por el Barón Ramiz, presidente de la Academia de Letras. Quiere decir 'joya bibliográfica' y proviene del griego *keimelión* ('cimeliarca'), el 'guardador de los cimelios'. Hay publicado en Río un *Catálogo de los cimelios de la Biblioteca Nacional* que comprende en él no solo las obras muy antiguas, sino todas aquellas que tienen algún valor o mérito artístico bibliográfico. Posteriormente he comprobado que la voz *cimelio*, estimada en el Brasil como lusismo, es un italianismo.

El colegial peruano tiene, también, la más sabrosa hora de clase cuando el maestro abre sobre el pupitre el tomo sonriente de las *Tradiciones*.

Una calle de las más bulliciosas y traficadas de Río lleva el nombre de Gonçalves Dias. En Lima se ha puesto el nombre de Palma a la calle en que se halla la Biblioteca Nacional.[16] En cada plazuela soñolienta de la vieja ciudad —en la de San Agustín, que en las noches antiguas recorría la procesión de las ánimas; en la de Santa Ana, donde Santo Toribio fundó el primer hospital; en la de la Merced, frente al solar que fue de Francisco Pizarro; en la de San Juan de Dios, donde asesinaron a Monteagudo— se levantan a diario exóticos monumentos. Ni Francisco Pizarro ni Ricardo Palma tienen estatuas.

No las necesitan acaso, porque la tienen en su propia obra. El uno fundó la Ciudad de los Reyes, el otro ha creado su leyenda.■

Río de Janeiro, septiembre de 1934.

[16] Este nombramiento se dio con ocasión del centenario del nacimiento de Palma. Entre las obras publicadas últimamente sobre Ricardo Palma merecen citarse las siguientes: Palma, Angélica. *Ricardo Palma*. Buenos Aires: Editorial Tor, 1933; Felitó Cruz, Guillermo. *En torno a Ricardo Palma*. 2 tomos. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1933; Sociedad Amigos de Palma. *Ricardo Palma, 1833-1833*. Lima: Sociedad Amigos de Palma, y Leguía, Jorge Guillermo. *Don Ricardo Palma*. Lima: s. e., 1934.

Zumbi dos Palmares (1999)
Odoteres Ricardo de Ozias

Joaquim Maria Machado de Assis

Literatura brasileña. Instinto de nacionalidad*

J. M. Machado de Assis

Aquel que examina la actual literatura brasileña reconoce luego, como primer rasgo, cierto instinto de nacionalidad. La poesía, la novela, todas las formas literarias del pensamiento tratan de vestirse con los colores del país y no se puede negar que semejante preocupación es un síntoma de vitalidad y de bello porvenir. Las tradiciones de Gonçalves Dias, Porto Alegre y Magalhães son, así, continuadas por la generación formada ya y por la que actualmente se levanta, como aquellas continuaron las de José Basílio de Gama y Santa Rita Durão. Escusado es decir la ventaja de este universal acuerdo. Interrogando la vida brasilera y la naturaleza americana, prosadores y poetas encontrarán en ellas abundante manantial de inspiración e irán dando fisonomía propia al pensamiento nacional. Esta otra independencia no tiene Siete de Septiembre ni campo de Ipiranga; no se hará en un día, sino paulatinamente para ser más duradera; no será obra de una generación ni de dos, muchas trabajarán para ella hasta perfeccionarla del todo.

Siéntese aquel instinto hasta en las manifestaciones de la opinión, por otra parte, mal formada todavía, restringida en extremo, poco solicitada todavía, menos apasionada en estas cuestiones de poesía y literatura. Hay en ella un instinto que

* Publicado en la *Revista de Lima*, año I, vol. II, 1 de septiembre de 1873. Transcribimos este ensayo con sus respectivas actualizaciones editoriales y ortográficas. N. E.

incita a aplaudir, principalmente, las obras que delinean los rasgos nacionales. La juventud literaria, sobre todo, hace de este punto una cuestión de legítimo amor propio. Ni toda ella habrá meditado los poemas de «Uraguai» y «Caramuru» con aquella atención que tales obras piden; sin embargo, los nombres de Basílio da Gama y Durão son citados y amados como precursores de la poesía brasileña. La razón es que ellos buscaron alrededor de sí los elementos de una poesía nueva y dieron los primeros perfiles de nuestra fisonomía literaria; mientras que otros, Gonzaga por ejemplo, respirando de otro modo los aires de la patria, no lograron desligarse de los lazos de la Arcadia ni de los preceptos del tiempo. Admírase en ellos el talento, pero no se les perdona el cayado y la pastora, y en esto hay más error que acierto.

Dado el caso de que las condiciones de este escrito lo permitiesen, de ningún modo tomaría sobre mí la defensa del mal gusto de los poetas arcádicos ni el fatal estrago que esa escuela produjo en las literaturas portuguesa y brasileña. No me parece justa, todavía, la censura a nuestros poetas coloniales contaminados de aquel mal ni el no haber trabajado por la independencia literaria cuando la independencia política yacía todavía en el vientre del futuro, y más que todo, cuando, entre la metrópoli y la colonia, la historia engendrara la homogeneidad de las tradiciones, de las costumbres y de la educación. Las mismas obras de Basílio da Gama y Durão quisieron antes ostentar cierto color local a favor del cual hacer independiente a la literatura brasileña, literatura que ni existía todavía, que apenas recién está en su aurora.

Reconocido el instinto de nacionalidad que se manifiesta en las obras de estos últimos tiempos convendría examinar, si pudiésemos, todas las condiciones y motivos históricos de una nacionalidad literaria. Esta investigación —punto de divergencia entre literatos— además de ser superior a mis fuerzas, daría por resultado llevarme más allá de los límites de este escrito. Mi principal objeto es atestiguar el hecho actual. Ahora bien, el hecho es el instinto de que hablé, el general deseo de crear una literatura más independiente.

La aparición de Gonçalves Dias llamó la atención de las musas brasileñas hacia la historia de las costumbres indianas. «Os timbiras», «I-Juca-Pirama», «Tabira» y otros poemas del egrejio poeta encendieron las imaginaciones. La vida de las tribus, vencidas hace mucho por la civilización, fue estudiada en las memorias que nos dejaron los cronistas e investigada por los poetas, todos sacaron de ella alguna cosa, cual un idilio, cual un canto épico.

Hubo después una especie de reacción. Entró a prevalecer la opinión de que no había poesía en las costumbres semibárbaras anteriores a nuestra civilización, lo que era verdad, y no faltó el concepto de que nada había de poesía en la existencia de la raza extinguida, tan diferente a la raza triunfante, lo que parece un error.

Es cierto que la civilización brasileña no está ligada al elemento indiano ni recibió de él influjo alguno, y esto basta para no ir a buscar entre las tribus vencidas los títulos de nuestra personalidad literaria. Mas si esto es verdad, no es menos cierto que todo es materia de poesía una vez que tenga las condiciones de lo bello o los elementos de los que lo bello se compone. Los que, como el señor Varnhagen, niegan todo a los primeros pueblos de este país pueden, lógicamente, excluirlos de la poesía contemporánea. Paréceme, sin embargo, que, después de las memorias que a este respecto escribieron los señores Magalhães y Gonçalves Dias, no es lícito eliminar el elemento indiano de nuestra aplicación intelectual. Error sería constituirlo patrimonio exclusivo de la literatura brasileña; error igual será ciertamente su absoluta exclusión. Las tribus indígenas, cuyos usos y costumbres comparaba João Francisco Lisboa con el libro de Tácito y las encontraba tan semejantes a las de los antiguos germanos, desaparecieron, es cierto, de la región que por tanto tiempo fuera suya; pero la raza investigadora que las frecuentó recogió informaciones preciosas y nos las trasmitió como verdaderos elementos poéticos. La lástima, a falta de otros argumentos de mayor valía, debiera a lo menos inclinar la imaginación de los poetas hacia los pueblos que primero respiraron los aires de estas regiones, asociando en la literatura a aquellos que la fatalidad de la historia divorció.

Esta es hoy la opinión triunfante. Ya en nuestras costumbres puramente indianas, tal como las vemos en «Os timbiras», de Gonçalves Dias, ya en la lucha del elemento bárbaro con el civilizado, la imaginación literaria de nuestro tiempo ha ido a buscar algunos cuadros de singular efecto, de los que citaré, por ejemplo, *Iracema*, del señor José de Alencar, una de las primeras obras de este fecundo y brillante escritor.

Comprendiendo que no está en la vida indiana todo el patrimonio de la literatura brasileña, sino apenas un legado, tan brasileño como universal, no se limitan nuestros escritores a esa sola fuente de inspiración. Las costumbres civilizadas, sean del tiempo colonial o de hoy, ofrecieron igualmente a la imaginación buena y larga materia de estudio. No menos que ellas los convida la naturaleza americana, cuya magnificencia y esplendor desafían a poetas y prosadores. La novela, sobre todo, se

apoderó de todos esos elementos de intervención a los que debemos, entre nosotros, los libros de los señores Bernardo Guimarães, que brillante e ingenuamente nos pinta las costumbres del país en que nació, José de Alencar, Macedo, Sílvio Dinarte (Escragnolle Taunay), Francklin Távora y otros.

Debo añadir que en este punto se manifiesta, a veces, una opinión que tengo por errónea: es la que solamente reconoce espíritu nacional en las obras que tratan asuntos locales, doctrina que, a ser exacta, limitará mucho las riquezas de nuestra literatura. Gonçalves Dias, por ejemplo, con poesías propias, sería admitido en el panteón nacional. Si exceptuamos «Os Timbiras», los demás poemas americanos y cierto número de composiciones, sus versos pertenece, por el asunto, a toda la humanidad, cuyas aspiraciones, entusiasmo, flaquezas y dolores generalmente cantan y excluyo de esto las bellas *Sextilhas de frei Antão,* que pertenecen únicamente a la literatura portuguesa, no solamente por el asunto que el poeta tomó de los historiadores lusitanos, sino por el estilo que él hábilmente ha anticuado. Lo mismo sucede con sus dramas, ninguno de los cuales tiene por teatro el Brasil. Muy lejos iría si tuviese que citar otros ejemplos *domésticos* y no acabaría si fuese necesario recurrir a los extraños. Mas, ya que esto va a ser impreso en tierra americana, preguntaré si el autor de *Song of Hliayatha* no es el mismo autor de *Golden Legend*, que nada tiene de común con la tierra que lo vio nacer, y cuyo admirable cantor es. Y preguntaré todavía si *Hamlet, Othello, Julio César, Romeo y Julieta* tienen alguna cosa de común con la historia inglesa o con el territorio británico, y si, entre tanto, no es Shakespeare, además de un genio universal, un poeta esencialmente inglés.

No hay duda de que una literatura, sobre todo una literatura naciente, debe alimentarse principalmente de los asuntos que le ofrece su país; pero no establezcamos doctrinas tan absolutas que la empobrezcan. Lo que del escritor debe exigirse, antes de todo, es cierto sentimiento íntimo que lo haga hombre de su tiempo y de su país, aunque trate de asuntos remotos en el tiempo y en el espacio. Un notable crítico francés, al analizar tiempo atrás a un escritor escocés, Masson, decía con mucho acierto que del mismo modo que se podía ser británico sin hablar siempre del hogar, así Masson era buen escocés sin decir palabra del cardo, y explicaba la expresión añadiendo que en él había un *scotticismo* interior diverso y mejor del que pudiera ser superficial apenas.

Estos y otros puntos cumplía a la crítica establecerlos, si tuviésemos una crítica doctrinaria, amplia, elevada, correspondiente a lo que ella es en otros países.

No la tenemos. Hay y ha habido escritores que tal nombre merecen, pero raros, de tarde en tarde, sin la influencia cotidiana y profunda que debieran ejercer. La falta de una crítica tal es uno de los mayores males de que nuestra literatura padece: es menester que el análisis corrija o anime la inventiva, que los puntos de doctrina y de historia se investiguen, que las bellezas se estudien, que lo brillante se señale, que el gusto se purifique y eduque para que la literatura sea más fuerte y abundante y se desenvuelva y camine a los altos destinos que la esperan.

LA NOVELA

De todas las diferentes formas, las más cultivadas actualmente en el Brasil son la novela y la poesía lírica; la más apreciada es la novela, como acontece en todas partes, según creo yo. Son fáciles de conocer las causas de esta preferencia de la opinión y, por ello, no me demoro en apuntarlas. No se hacen aquí —hablo genéricamente— libros de filosofía, de lingüística, de crítica histórica, de alta política y otros así, que en otros países encuentran fácil acogida y buen expendio; raras son aquí esas obras y escaso su mercado. Puede decirse que la novela domina casi exclusivamente. No hay en esto motivo de admiración ni de censura tratándose de un país que apenas entra en la adolescencia, y no muy nutrida por sólidos estudios. Esto no hace desmerecer la novela, obra de arte como cualquier otra y que exige del escritor cualidades de mucha nota.

Aquí la novela, como tuve ocasión de decirlo, busca siempre el color local. La sustancia, no menos que los accesorios, reproducen generalmente la vida brasileña en sus diferentes aspectos y situaciones. Naturalmente, las costumbres del interior son las que mejor conservan la tradición nacional: las de la capital del país y, en parte, las de algunas ciudades mucho más apegadas a la influencia europea, tienen ya una forma mixta y rasgos diferentes. Por otra parte, penetrando en el tiempo colonial, vamos a encontrar una sociedad diferente, y entre los libros que tratan de ella hay algunos de mérito real.

No faltan a algunos de nuestros novelistas cualidades de observación y de análisis, y el extranjero no familiarizado con nuestras costumbres encontrará abundantes páginas instructivas. De la novela puramente de análisis tenemos un rarísimo ejemplar, ya sea porque nuestra índole no nos llame a ello o porque esta clase de obras son incompatibles todavía con nuestra adolescencia literaria.

La novela brasileña se recomienda especialmente por los toques del sentimiento, cuadros de naturaleza y de costumbres, y cierta viveza de estilo muy adecuada al espíritu de nuestro pueblo. Hay en verdad ocasiones en las que estas cualidades parecen salir de su natural medida; pero se conservan dentro de las reglas y de los límites de la censura y dan resultados muy interesantes, muchas realmente bellas. El espectáculo de la naturaleza, cuando el asunto lo pide, ocupa un notable lugar en la novela y da páginas animadas y pintorescas que no cito por no apartarme del objeto exclusivo de este escrito, que es indicar las bellezas y los defectos del conjunto sin detenerme en pormenores. Hay bellas páginas, como digo, y creo también que un gran amor a este recurso de descripción, excelente sin duda, pero, como dicen los maestros, de mediano efecto si no adornan al efecto otras cualidades esenciales.

En lo que respecta al análisis de las pasiones y caracteres son mucho menos comunes los ejemplos que pueden satisfacer a la crítica; algunos hay, sin embargo, de incontestable mérito. Esta es, en verdad, una de las partes más difíciles de la novela y, al mismo tiempo, de las más superiores. Naturalmente exije de parte del escritor dotes no vulgares de observación, las que, ni aun en las literaturas más adelantadas, no andan alrededor ni son cosecha del mayor número.

Las tendencias morales de la novela brasileña son, generalmente, buenas. Tampoco todas ellas serán de principio a fin irreprensibles; algo habrá que una crítica austera pueda señalar y corregir. Mas el conjunto general es bueno. Los libros de cierta escuela francesa, aunque muy leídos entre nosotros, no contaminaron la literatura brasileña ni esta tuvo tendencias a aceptar sus doctrinas, lo que ya es un notable mérito. Las obras de las que hablo fueron aquí bienvenidas y festejadas como huéspedes; pero no se aliaron a la familia ni tomaron el gobierno de la casa. Los nombres que principalmente seducen a nuestra juventud son los del período romántico; los escritores que se buscan para hacer comparaciones con los nuestros, porque hay aquí mucho amor a estas comparaciones, son, además, aquellos con quienes nuestro espíritu se educó, los Víctor Hugos, los Gautiers, los Mussets, los Gozlans, los Nervals.

Exenta por esta parte, la novela brasileña no lo está menos de las tendencias políticas ni, en términos generales, de todas las cuestiones sociales, lo que no digo para elogiar ni tampoco para censurar, sino para establecer el hecho. Esta clase de obras se conserva aquí en el puro dominio de la imaginación, desinteresada por los problemas del día y del siglo, ajena a las crisis sociales y filosóficas. Los principales elementos son, como expuse, la pintura de las costumbres, la lucha de las pasiones,

los cuadros de la naturaleza, rara vez estudio de los sentimientos y de los caracteres. Como estos elementos, que son fecundísimos, poseemos ya una galería numerosa y, bajo muchos respectos, notable.

En el género de cuentos a la manera de Henry Murger, de Trueba o de Charles Dickens, que tan diversos son entre sí, ha habido tentativas más o menos felices; sin embargo, raras, debiendo citarse, entre otros, el nombre del señor Luís Guimarães Junior, igualmente folletinista elegante y jovial. Es género difícil a pesar de su aparente facilidad y creo que esa misma apariencia le hace mal, alejándose de él los escritores o, pienso yo, no prestándole el público toda aquella atención a la que es acreedor.

En resumen, la novela, forma extremadamente apreciada y cultivada ya con alguna atención, es uno de los títulos de la presente generación literaria. No todos los libros, repito, dejan de prestarse a una crítica minuciosa y severa, y si la tuviésemos en condiciones regulares, creo que los defectos se corregirían y las bellas cualidades adquirirían mayor realce. Hay viva imaginación, instinto de lo bello, ingenua admiración de la naturaleza, amor a las cosas patrias y, además de todo esto, agudeza y observación. Bella y fecunda tierra; ha dado ya frutos excelentes y en mucho mayor escala los dará todavía.

LA POESÍA

La acción de la crítica sería, sobre todo, eficaz en relación con la poesía. De los poetas que aparecieron en el decenio desde 1850 hasta 1860, llévase la muerte unos todavía en la flor de los años, como Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu, cuyos nombres excitan en nuestra juventud legítimo y sincero entusiasmo, y así otros de no menos nombradía. Los que sobrevinieron dejaron las liras, y si unos dirigieron su atención a otro género literario, como Bernardo Guimarães, otros viven de los lauros recogidos, si es que no preparan otros de mayor entidad, como se dice de Varela, pues ya pertenece al decenio de 1860 a 1870. En este último tiempo, otras vocaciones aparecen, y numerosas; basta citar un Crespo, un Serra, un Trajano, un Gentil-Homem de Almeida Braga, un Castro Alves, un Luís Guimarães, un Rosendo Moniz, un Carlos Ferreira, un Lúcio de Mendonça y tantos más para demostrar que la poesía contemporánea puede ser mucho. Y si alguno de estos, como Castro Alves, pertenece a la eternidad, sus versos pueden servir y sirven de incentivo a las inspiraciones nacientes.

Con respecto a mi opinión sobre la actual poesía, me atengo solamente a los poemas de recientísima data, mejor diré, a una escuela ahora dominante, cuyos defectos me parecen graves, cuyas dotes son valiosas y que podrán dar mucho de sí, en el caso de adoptar la necesaria enmienda.

No falta a nuestra actual poesía fuego ni estro. Los versos publicados son ardientes y llevan el sello de la inspiración. No insisto en el color local; como antes dije, todas las formas lo revelan con más o menos brillante resultado, y me basta citar en este caso otras dos obras recientes, *Miniaturas*, de Gonçalves Crespo, y *Quadros*, de J. Serra, versos llenos de defectos que voy a señalar. Añadiré que tampoco falta a la actual poesía el sentimiento de la armonía exterior. ¿Qué necesita entonces? ¿En qué peca la generación naciente? Fáltale un poco más de corrección y de gusto; peca por la intrepidez de expresión, a veces, por la impropiedad de las imágenes, por la oscuridad del pensamiento. La imaginación (quien seriamente la tiene) no pocas veces se desvía y se pierde, llegando a la oscuridad y a la hipérbole cuando vislumbraba apenas la novedad y la grandeza. Esto en la alta poesía lírica, en la oda, diría yo, si aún subsistiese la antigua poética. Encuéntrase los mismos defectos en la poesía íntima y elegíaca, y también un amaneramiento en el decir y en el sentir, lo que muestra que en la poesía contemporánea hay una grave dolencia que es fuerza combatir.

Bien sé que las escenas majestuosas de la naturaleza americana exigen del poeta imágenes y expresiones adecuadas. El cóndor que remonta los andes; el pampero que arrasa los campos del Sur; los grandes ríos, la selva virgen con todas las magnificencias de la vegetación, no hay duda de que son cuadros que desafían al estro; pero por esto mismo, por su grandeza, deben ser trazados con oportunidad y expresados con sencillez. Ambas condiciones faltan a la poesía contemporánea y no es que escaseen modelos; ahí están, para solo citar tres nombres, los versos de Bernardo Guimarães, Varela y Álvares de Azevedo. Un solo ejemplo bastará para demostrar que la oportunidad y la sencillez son suficientes para reproducir una gran imagen o expresar una gran idea. En «Os timbiras» hay un pasaje en que el viejo Ogib reprende a su hijo porque se aleja de los demás guerreros y vive solo. El discurso del anciano comienza con estos primorosos versos:

São torpes os anuns, que em bandos folgam,
São maus os caititus que em varas pascem:

Somente o sabiá geme sozinho,
E sozinho o condor aos céus remonta.

Nada más oportuno ni más sencillo que esto. La escuela a la que alude no expresaría la idea con tan sencillos medios, y haría mal, porque lo sublime es sencillo. Se desearía que ella estudiase y meditase largamente estos y otros modelos que le ofrece la literatura. Ciertamente, como dije, no le falta imaginación; pero esta tiene sus reglas, el estro, leyes, y si hay casos en que ellos quebrantan las leyes y las reglas es porque las hacen nuevas y porque se llaman Shakespeare, Dante, Goethe, Camões.

He trazado rasgos generales. Hay algunos defectos peculiares a algunos libros, como, por ejemplo, las antítesis, creo que a imitación de Victor Hugo. Ni por eso encuentro menos condenable el abuso de una figura que si en manos del gran poeta produce grandes efectos, no puede constituir objeto de imitación ni, sobre todo, elemento de escuela.

Hay también una gran parte de la poesía que, justamente preocupada con el colorido local, cae muchas veces en una funesta ilusión. Un poeta es ahora nacional solo porque inserta en sus versos muchos nombres de flores o aves del país, lo que puede ser una nacionalidad de vocabulario y nada más. Se aprecia el colorido local, pero es preciso que la imaginación le dé sus toques y que estos sean naturales, y no rebuscados, traídos por la fuerza. Los defectos que en resumen señalo no los tengo por incorregibles; la crítica los enmendaría; a falta de esto, el tiempo se encargará de dictar a la inspiración las mejores leyes. Con las buenas cualidades que cada uno puede reconocer en la reciente escuela de la que hablo, basta la acción del tiempo, y si entre tanto apareciese una gran inspiración poética que se hiciese reformadora, es fuera de duda que los buenos talentos entrarían en mejor camino y la poesía nacional abandonaría las tradiciones del período romántico.

EL TEATRO

Esta parte puede reducirse a una línea de reticencia. No hay actualmente teatro brasileño; ninguna pieza nacional se escribe, rarísima pieza nacional se representa. Las escenas teatrales de este país vivieron siempre de traducciones, lo que no quiere decir que no admitiesen alguna obra nacional cuando aparecía. Hoy que el gusto

público toca el último grado de la decadencia y de la perversión, ninguna esperanza tendría quien se sintiese con vocación para escribir obras severas de arte. ¿Quién las recibiría si lo que domina es el canto burlesco u obsceno, el cancán, la magia aparatosa, todo lo que habla a los sentidos y a los instintos animales?

Y todavía, para continuar el teatro, tendrían las vocaciones nuevas algunos ejemplos, no remotos, que las habían de animar mucho. No hablo de las comedias de Pena, talento sincero y original a quien solo faltó vivir más para perfeccionarse y emprender obras de mayor monta, ni tampoco de las tragedias de Malgalhães ni de los dramas de Gonçalves Dias, Porto Alegre y Agrário. Más recientemente, en estos últimos doce a catorce años, hubo tal o cual movimiento. Aparecieron entonces los dramas y comedias del señor J. de Alencar, que ocupó el primer lugar en nuestra escuela realista, y cuyas obras *Demônio familiar* y *Mãe* son de notable mérito. Luego, en seguida, aparecieron varias composiciones dignas del aplauso que tuvieron, tales como los dramas de los señores Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva y alguno más; pero nada de esto fue adelante. Los autores se fastidiaron pronto de la escena, que, poco a poco, fue decayendo hasta llegar a lo que tenemos hoy, que no es nada.

Sin embargo, la provincia no fue del todo invadida por los espectáculos de feria; todavía se representa el drama y la comedia, pero no aparece, que me conste, ninguna obra nueva ni original. Con estas pocas líneas queda terminado este punto.

EL IDIOMA

Entre los muchos méritos de nuestros libros no siempre figura el de la pureza del lenguaje. No es raro ver intercalados en buen estilo los solecismos del lenguaje común, defecto grave al que se une el de la excesiva influencia de la lengua francesa. Este punto es objeto de divergencia entre muchos escritores. Divergencia porque si algunos caen en aquellos defectos por ignorancia o por pereza, otros hay que los adoptan por principio, o más bien, por una exageración del principio.

No hay duda de que las lenguas se aumentan y alteran con el tiempo y las necesidades de los usos y costumbres. Querer que la nuestra se detenga en el siglo XV es un error igual al de afirmar que su trasplantación en América no le dio nuevas riquezas. A este respecto, la influencia del pueblo es decisiva. Hay, sin embargo, ciertos modos de decir, locuciones nuevas que, por fuerza, entran en el dominio del estilo y ganan el derecho de ciudadanía.

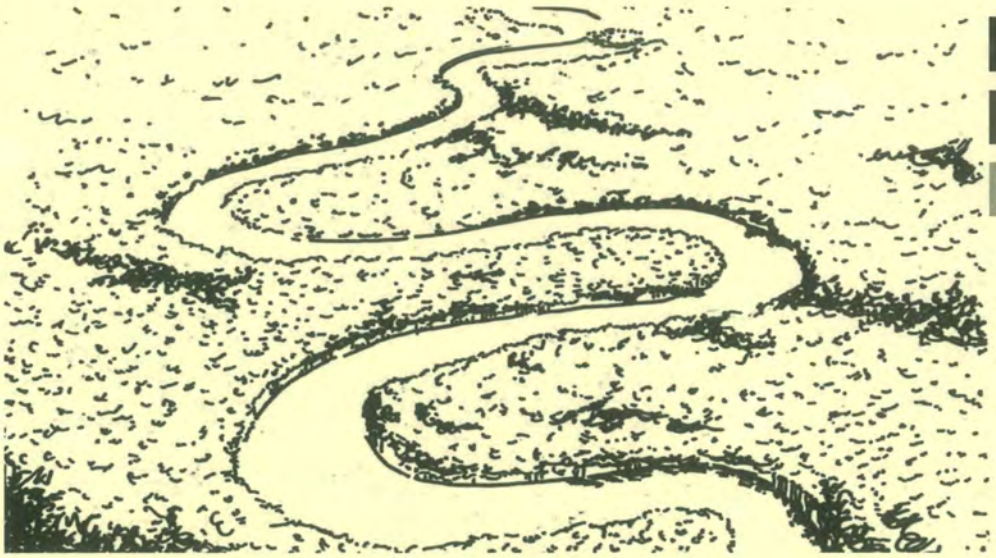
Pero si esto es un hecho incontestable, y si es verdadero el principio que de él se deduce, no me parece aceptable la opinión que admite todas las alteraciones del lenguaje, ni menos aquellas que destruyen las leyes de la sintaxis y la esencial pureza del idioma.

La influencia popular tiene un límite, y el escritor no está obligado a recibir y dar curso a todo lo que el abuso, el capricho y la moda inventan y hacen circular. Por el contrario, ejerce también una gran parte de influencia a este respecto, depurando el lenguaje del pueblo y perfeccionando la razón.

Hechas las excepciones debidas, no se leen mucho los clásicos en el Brasil. Entre las excepciones podría citar algunos escritores cuya opinión es diferente de la mía en este punto, pero que conocen perfectamente los clásicos. En general, sin embargo, no se leen, lo que es un mal. Escribir como Azurara o Fernão Mendes sería hoy un anacronismo insoportable. Cada tiempo tiene su estilo. Pero estudiar en ellos las formas más difíciles del lenguaje, desentrañar de ellos mil riquezas que a fuerza de viejas se hacen nuevas, no me parece que se deba despreciar. No todo lo tenían los antiguos ni todo lo tenemos los modernos; con los haberes de unos y otros es como se enriquece el peculio común.

También quisiera persuadir a la juventud de que la precipitación no garantiza mucha vida a sus escritos, hay un prurito de escribir mucho y de prisa; obtiénese gloria con esto y no puedo negar que es un camino de aplausos. Hay intención de igualar las creaciones del espíritu con las de la materia, como si ellas no fuesen, en este caso, inconciliables. Hoy el hombre da la vuelta al mundo en ochenta días; para una obra maestra del espíritu son necesarios algunos más.

Aquí termino esta revista. Viva imaginación, delicadeza y fuerza de sentimiento, gracias de estilo, dotes de observación y análisis, ausencia de gusto unas veces, carencia de reflexión y de reposo otras, lenguaje no siempre puro, ni siempre abundante, mucho colorido local, he aquí en globo los defectos y las excelencias de la actual literatura brasileña, que ha producido bastante y tiene un cierto porvenir.■



tanteos

TANTEOS

Antônio Gonçalves Dias

Primitivos bajo plumas modernas. Breve visión de los nativos americanos

Iván Torres

Una de las ideas más representativas sobre el Brasil, que vemos repetida en numerosos estudios sobre esta nación-continente, es la de ser una «tierra de contrastes». El hecho de coexistir barrios residenciales a pocos metros de las favelas en Río de Janeiro; el poseer una capital casi futurista en medio de la selva no del todo explorada; el presentar un sincretismo religioso aún pagano, que apreciamos en su carnaval, y la mayor congregación religiosa católica del continente son algunas muestras de estos contrastes tan marcados en una sociedad que se proyecta a pasos agigantados dentro del contexto del siglo XXI, mientras mantiene resguardados celosamente algunos recuerdos «de la creación», en el decir de sus primeros pobladores.

Esta peculiaridad de la sociedad luso-americana la pude apreciar al leer el libro *El mensaje de los dioses*, de Erich von Däniken. Seis años después de la edición en español de este volumen me llamó la atención la publicación de una serie de fotografías tomadas en 1952, durante las festividades de los indios cayapos, donde se mostraban a los nativos vestidos con un curioso traje, que, según manifestaron, era el que había usado el «fundador» de la civilización cayapa en «los tiempos inmemoriales». La indumentaria de este personaje, llamado Bep-Kororoti, se asemejaba a simple vista a los trajes espaciales utilizados por los actuales astronautas, hecho curioso porque de ser cierta la versión de que las fotografías habían sido tomadas en 1952,

esto quiere decir que en plena selva del Alto Amazonas (sur del Pará) se conocía este traje nueve años antes del primer vuelo tripulado al espacio, realizado por el cosmonauta soviético Yuri Gagarin.

Independientemente de la pretensión de Däniken de encontrar en todas las civilizaciones nativas del mundo vestigios culturales y arqueológicos que demuestran la veracidad de su discutida teoría de que la vida en nuestro planeta se inició gracias a la participación de seres del espacio exterior —tema que no es el motivo del presente artículo—, es posible confirmar el punto de los contrastes: en plena selva brasileña, una tribu que no tiene el menor conocimiento de los avances del mundo y cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos, libres, además, de los «vicios» de la modernidad, viste un traje[1] que hoy solo utilizan sus congéneres más «civilizados». Entonces, es factible denominar al Brasil también como una «tierra de extremos».

Sin embargo, esta definición no tiene por qué amedrentarnos, ya que, más bien, nos presenta una sociedad que es un interesante campo de estudio para diversas propuestas: antropológicas, sociales, evolutivas, religiosas y, sobre todo, literarias. La referencia a los extremos, en este aspecto, es una veta valiosa para entender características propias, en muchos casos aún en formación, y para comprender detalles de sumo interés para el estudio de la evolución literaria de un personaje formativo de nuestras culturas, como lo es el nativo indígena.

Entre los numerosos pueblos que llegaron a dicha región podemos citar rápidamente a los *tupi-guarani*, los *caribe*, los *gê* y los *arauaque*, que fueron los que conocieron los exploradores portugueses al arribar a sus costas en 1500, especialmente los primeros. Estos iniciales contactos entre «indios» —para utilizar la inadecuada terminología de la época— y europeos significó el ingreso de los nativos brasileños no solo en la historia, sino en la literatura.

[1] Para terminar con esta relación «cósmica» entre el nativo y las estrellas no deja de llamar la atención un punto importante: esta leyenda cayapa de Bep-Kororoti podría haber inspirado la conocida canción de Caetano Veloso, «Um índio». Aunque Veloso le da un aspecto mesiánico, se puede percibir la «brasilidad» de su letra: «Um índio descerá de uma estrela colorida brilante/ De uma estrela que virá numa velocidade estonteante/ E pousará no coração da América num claro instante/ Depois de exterminada a última nação indígena [...]/ aquilo que nesse momento se revelerá aos povos/ Surpreenderá a todos não por ser exótico/ Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto/ quando terá sido o óbvio». Podemos encontrar otra semejanza entre la canción de Veloso con la afirmación de Däniken en el sentido que ambas se encuentran dentro de la década de los setenta, cuando todavía se vivía bajo la época de los *hippies*, el *Flower Power* y la búsqueda de respuestas a la vida lejos de la realidad, lo que impulsó a los jóvenes a encontrar soluciones en la experimentación alucinógena, el misticismo hindú y el *boom* de las historias sobre extraterrestres.

El «indio» brasileño se hace presente desde el mismo momento en que se produjo el arribo de la flota de Pedro Álvares Cabral. El escribano Pero Vaz de Caminha escribió en su diario lo que posteriormente se llegó a conocer como la «Carta del Descubrimiento», donde se cita por primera vez a los miembros de la etnia tupí: «Ellos ni labran ni crían. Ni hay aquí buey o vaca, cabra, oveja o gallina, o cualquier otro animal que está acostumbrado al vivir del hombre. Y no comen sino de este ñame, de que hay mucho y de esas semillas y frutos que la tierra y los árboles de sí echan. Y con esto andan tales y tan recios y tan cebados que no lo somos nosotros tanto, con cuanto trigo y legumbres comemos».[2]

Estos primeros textos sobre la población autóctona del Brasil son el inicio de una casi permanente presencia de los nativos en la narrativa brasileña desde su etapa colonial hasta nuestra época, presencia algunas veces primordial y otras algo marginal. Nuevamente caemos en los típicos contrastes o dicotomías que se presentan siempre en esta nación, pues de los informes de los primeros encuentros entre europeos e indios (que lógicamente despertó un enorme interés en el Viejo Mundo, al punto de que en la vecina España se iniciaron las famosas discusiones, encabezadas por fray Bartolomé de Las Casas, para definir la verdadera naturaleza de los nativos de la recién descubierta tierra) se pasa, con los años, al olvido, persecución y expulsión de los aborígenes hacia el interior del territorio, proceso similar al ocurrido en otras zonas colonizadas en todo el mundo.

Aunque el año 1500 marca el inicio de la presencia del nativo brasileño tanto en la historia como en la literatura universal, este concepto no sería compartido por los propios interesados, al menos en lo que se refiere al campo literario, pues ya existía antes de la llegada de los portugueses una especie de poesía propia de dichos pueblos. Montaigne presenta un poema sumamente interesante si consideramos su relación con la propuesta antropofágica del Modernismo del siglo XX:

> Vengan todos a la fiesta
> a devorar a un valiente:
> la ley de la guerra es ésta.
> También me he hartado yo de vuestra gente:

[2] Jozef, Bella (comp. y trad.). *Antología general de la literatura brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 22.

de vuestros padres y de sus hazañas,
el gusto encontraréis en mis entrañas.[3]

Pese a la riqueza histórica que representan estos versos, desde el punto de vista cultural y literario no es sino hasta el Siglo de las Luces que se produjo una reconsideración del papel protagónico que el nativo posee ya como parte de la familia humana. Las obras de Voltaire y Rosseau fueron fundamentales para la vuelta, tanto a la naturaleza como al habitante de la floresta, a ese «inocente estado primigenio» tan estimulante y añorado por la sociedad del Rococó en los días previos a la explosión de la marea revolucionaria. Es curioso que Voltaire en *Cándido*, a pesar de haber escrito sobre un dantesco terremoto que destruyó Lisboa (capital del reino que englobaba la colonia luso-americana) y de citar ciudades vecinas como Lima y Buenos Aires, no mencionara al Brasil, a menos que podamos distinguir algunas suaves pinceladas del entorno brasileño en la peregrinación de Cándido y Cacambo desde Paraguay hasta Suriman en la búsqueda de El Dorado. Voltaire narra sabrosamente la captura de los personajes a manos de unos indios muy cercanos a la idea europea que se tenía de los antropófagos amazónicos: «Cercábanlos unos cincuenta orejones desnudos y armados con flechas, mazas y hachas de pedernal; unos hacían hervir un grandísimo caldero, otros aguzaban asadores, y todos clamaban: —Un jesuita, un jesuita; ahora nos vengaremos y nos regalaremos; a comer jesuita, a comer jesuita».[4]

La escena de las muchachas y los «jimios» es poco verosímil, pero en lo que respecta al tránsito a través de la agreste floresta del país, tal y como está descrita en *Cándido*, sí presenta más similitudes con la realidad del recorrido que muchos contemporáneos tenían que sufrir al ir de un océano a otro: «No era cosa fácil ir a Cayena; bien sabían, poco más o menos, hacía qué parte se habían de dirigir; pero las montañas, los ríos, los despeñaderos, los salteadores y los salvajes eran en todas partes estorbos insuperables. Los caballos se murieron de cansancio, se les acabaron las provisiones y se mantuvieron por espacio de un mes con frutas silvestres».[5]

Este recorrido, cuya dificultad nos recuerda la ruta seguida por Orellana desde Quito hasta el descubrimiento del Amazonas, hasta la ubicación de una sociedad

[3] *Ibidem*, p. 17.

[4] VOLTAIRE. *Cándido. El ingenuo*. Lima: Editorial Universo, 1970, pp. 49-50.

[5] *Ibidem*, pp. 51-52.

perfecta, El Dorado, en medio de la selva sudamericana, no es más que la utilización literaria de una serie de mitos que se repetían en toda Europa sobre la geografía y los nativos de América. En esos tres siglos, el conocimiento del aborigen brasileño estaba envuelto en las brumas de lo legendario, imaginándose una serie de hechos ilógicos, solamente posibles en esta parte del globo. La tradición del «salvaje noble», tan similar a la idealización del piel roja norteamericano por parte de los escritores de habla inglesa del siglo XIX, constituyó una distorsión que, sorprendentemente, fue utilizada para convertir al indio brasileño de un personaje de leyenda a uno literario.

Esta transición se produjo en plena época del Romanticismo. En estos turbulentos tiempos se buscaba consolidar la independencia de las naciones formando las bases necesarias para la edificación de una nación. Los líderes políticos y los hombres de letras de las recién liberadas colonias españolas del continente decidieron recrear, en la mayoría de los casos, la antigua Madre Patria en sus diversas instituciones y obras, a diferencia de los escritores románticos brasileños, que, como parte del afianzamiento de su identidad independiente, recurrieron a la revaloración de sus pueblos precolombinos. El Romanticismo, con su exaltación a la naturaleza, a lo épico, al héroe, permitió el desarrollo de una literatura en torno a un personaje autóctono que reuniera, aunque no del todo ciertas, cualidades y características estéticas propuestas por este estilo literario.

Antônio Gonçalves Dias fue uno de los primeros en utilizar la nobleza del nativo en su obra, muchas veces recargada de un gran nacionalismo, como lo podemos apreciar en la mención a las tribus tupí y timbira. En «I-Juca-Pirama», publicado dentro de su obra *Últimos cantos*, en 1851, exalta esa idea de nobleza y valentía del tupí y la execración a lo bajo e indigno:

> ¿Tú lloraste en presencia de la muerte?
> ¿En la presencia de extraños lloraste?
> No desciende el cobarde del fuerte:
> Pues lloraste, ¡mi hijo no eres!
> Puedas tú, descendiente maldito
> De una tribu de nobles guerreros,
> Implorando a crueles forasteros,
> Ser presa de viles Aimorés.
> [...]

Dije para mí: ¡Qué infamia de esclavo!
¡Pues no, que era un bravo!
Valiente y brioso como él no vi.
De verdad lo digo: me parece encanto
Que quien lloró tanto
Tuviese el coraje que tuvo el tupí.[6]

Gonçalves Dias sigue parte de la tradición heredada por autores como los arriba citados, Voltaire y Rosseau, al utilizar como base de «I-Juca-Pirama» algunas tradiciones orales del pueblo tupí, especialmente en lo que se refiere al honor y valentía, de capital importancia entre los pueblos enemigos. Dentro del Romanticismo, esta tradición se enmarca también con autores como Lord Byron y Walter Scott, quienes colocaban estos mismos valores como ejes de sus respectivas historias. El nacionalismo jugó un papel vital en el escrito de Gonçalves Dias, ya que, para consolidar una idea del Brasil como nación, exaltó las características más impresionantes del indio buscando relacionarlas con su propia generación, posibilitando y defendiendo, así, esa idea exclusivista de su país, que fue tan propia del Brasil Imperial durante el siglo XIX.

La obra de Gonçalves Dias no solo fue considerada por los críticos como una de las más elaboradas del Romanticismo brasileño, sino que estimuló la producción de otras obras de corte indigenista entre la pléyade de autores contemporáneos a él. Quien más se destacó entre los seguidores de la temática relativa a los nativos brasileños fue José de Alencar, quien reconoce directamente la deuda que se tiene con Gonçalves Dias en la elaboración de la narrativa indianista. En el posfacio de *Iracema* señala lo siguiente: «Gonçalves Dias es el poeta nacional por excelencia: nadie puede competir con él en la opulencia de la imaginación, en la fina labor del verso, en el conocimiento de la naturaleza brasileña y de las costumbres salvajes. En sus poesías americanas, aprovechó mucho de las más lindas tradiciones indígenas; y en su poema inconcluso "Os Timbiras" se propone describir la epopeya brasileña».[7]

Siguiendo el deseo manifiesto de muchos autores románticos brasileños de dar una identidad a su pueblo, o más aún, de describirlo para destacar aquellas características

[6] Jozef, Bella, *op. cit.*, pp. 45 y 47.

[7] Véase Campos, Haroldo de. *Brasil transamericano*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata/Latinoamericana, 2004, p. 104.

peculiares que forman la identidad del brasileño como sociedad mixta, José de Alencar decidió emprender la titánica tarea de representar en sus obras a todos los sectores sociales del Brasil de su época: *O sertanejo* y *O gaúcho* son algunas de esas obras donde presenta a los habitantes del nordeste y del sur del Brasil. El indio no podía dejar de estar presente en su narrativa, como lo prueba el hecho de haber realizado una reconocida trilogía indigenista que comprende *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1871). En la lectura de sus textos puede verse las luchas que todavía formaban parte de la consolidación de la identidad brasileña durante el siglo XIX: la imposibilidad de una unión ideológica y cultural con Portugal o la fusión total con la Madre Patria lusitana. Alencar sabía que para tal consolidación se debería aceptar el hecho de que el Brasil constituía, al igual que las demás naciones del continente, una sociedad mestiza, mezcla de los colonizadores europeos y las poblaciones autóctonas nativas.

Alencar señala que el inicio de esta sociedad mixta se realizó cuando el nativo se convirtió al cristianismo, dejando atrás la libertad salvaje en la que vivía hasta entonces. Esto se puede apreciar nítidamente en el siguiente texto, donde Peri, el guaraní del título de la obra, narra a don Antonio de Mariz su encuentro con «la virgen blanca»:

> En la casa de la cruz, en medio del fuego, Peri había visto a la señora de los blancos; era blanca como la hija de la luna; era bella como la garza del río. Poseía el color del cielo en los ojos; el color del sol en los cabellos, estaba vestida de nubes, con un cinto de estrellas y una pluma de luz.
> El fuego pasó; la casa de la cruz cayó.
> De noche Peri tuvo un sueño; la señora apareció; estaba triste y habló así:
> —Peri, guerrero libre, tú eres mi esclavo; tú me seguirás por todas partes, como la estrella grande acompaña al día.
> [...]
> Vino el tiempo de la guerra.
> Partimos; caminamos; llegamos al gran río. Los guerreros armaron sus redes; las mujeres hicieron fuego; Peri miró el sol.
> [...]
> Su madre vino y dijo:
> —Peri, hijo de Araré, guerrero blanco salvó tu madre; virgen blanca también.
> Peri tomó sus armas y partió; iba a ver al guerrero blanco para ser amigo; y a la hija de la señora para ser su esclavo.[8]

[8] Jozef, Bella, *op. cit.*, p. 98.

La consolidación de este mestizaje se ve claramente en *Iracema*, una especie de representación del salvaje Nuevo Mundo, tal y como podemos decir del ordenamiento correcto de todas sus letras: *América*, pero a partir de su poblador, aunque sería más propio decir pobladora, cuando se une al recién llegado, al europeo blanco que «no es color de la tierra», representado, en la obra, por Martim. Esta unión con el intruso que forma una raza sin amor, con sus excepciones, es quizá el germen de ese sentido de «falta de identidad» que muchos países latinoamericanos, Brasil entre ellos, han considerado como parte integral de su condición como nación.

Avanzando en el camino literario indigenista brasileño vamos a llegar a una evolución en cuanto a la visión que se tiene del indio en las letras. Mencionábamos que una de las características del Brasil es la de ser una tierra de contrastes y de extremos, por lo que el nativo no podía dejar de ser considerado dentro de esta particularidad. Como bien señala Antônio Paulo Graça en su obra *Uma poética do genocidio*, la literatura del Brasil ha seguido esta tradición nacional colocando al indígena en tres campos antagónicos: épico, trágico y cómico.[9] El primer punto ya ha sido considerado en las líneas anteriores; por ello, veremos cómo la presencia del indio evoluciona en esta tipificación durante las sucesivas épocas literarias .

Para terminar con el indígena épico mencionaré solamente algunas obras en las que el nativo continúa con esta tradición literaria universal, la epopeya. José de Alencar cerró su trilogía con *Ubirajara*, tal vez el más extraño de todos los textos de la saga indigenista alencarina. Esta obra, en la que no está presente ningún elemento europeo, narra la vida idealizada de las poblaciones indígenas antes del arribo de los portugueses. Narra sus tradiciones, sus costumbres, su asimilación al ambiente y hechos que, por otra parte, resultan tan occidentales que es poco creíble que hayan sido practicados entre las tribus del Nuevo Mundo, lo que no disminuye el estilo y talento de Alencar.

De acuerdo con varios críticos de la obra de Alencar, lo que este intentó hacer con *Ubirajara* fue crear una especie de mito indígena previo a la colonización europea; crear una conciencia de protobrasilidad desde un elemento básico e integral de la actual nación brasileña. Lo destacable es que Alencar inició una tradición literaria donde el uso de las leyendas de los pueblos primitivos para la elaboración

[9] Graça, Antonio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Río de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 19.

de textos sería fundamental para cierto tipo de narrativa, aun cuando, en el caso de *Ubirajara*, por ejemplo, él creó una novela de ficción.

Dos años después de que esta novela fuera escrita, en una no muy frecuentada zona del Asia Menor, en Turquía, Heinrich Schliemann continuaba con la búsqueda de un sueño, que si bien no era el sueño nacionalista de Alencar, tenía como ingrediente fundamental un pueblo antiguo, anterior al de la época de las naciones modernas. Schliemann seguía un sueño basado en una leyenda, buscaba la antigua ciudad de Troya, mítica metrópoli que logró «encontrar» el 14 de junio de 1873. Este hecho causó una conmoción en el mundo erudito porque no se creía que una leyenda pudiera tener un sustento histórico ni, mucho menos, arqueológico. La posterior exhumación del palacio de Knossos, en Creta, que recordaba el Laberinto de Teseo y el Minotauro, culminó por señalar los verdaderos límites entre lo legendario y lo mítico.

Este suceso es importante porque despertó un ansia de conocimiento de las leyendas y mitos de pueblos remotos. Una de estas investigaciones tendría un efecto impactante en la literatura modernista brasileña. En 1903 y 1905 y, posteriormente, 1911 y 1913, el alemán Theodor Koch-Grünberg realizó una serie de expediciones al noroeste brasileño y a los límites entre Brasil y Venezuela (en el área comprendida entre los ríos Roraima y Orinoco medio) por encargo del Museo Etnológico de Berlín. Sus periplos en tierra sudamericana fueron recogidos en una serie de volúmenes publicados entre 1916 y 1924, entre los que destaca el segundo, donde se reúnen los *Mitos y leyendas de los indios Taulipang y Arecuná*, donde se encuentra la leyenda de Macunaíma, cuya saga es recogida posteriormente por otros pueblos de la cuenca amazónica, que lo considerarán como un símbolo de su identidad tribal.

Haroldo de Campos, en su ensayo «Mário de Andrade: la imaginación estructural», menciona la utilización del mito de Macunaíma en el afán evangelizador de los primeros misioneros, quienes quisieron aprovechar la fama de este personaje entre los indígenas con fines sincretistas, y da a conocer la etimología del nombre del personaje:

> Según el etnógrafo alemán [aquí habla de Koch-Grünberg], el nombre del héroe, parece contener como parte esencial la palabra MAKU, que significa «malo», y el sufijo IMA, «grande». Así, Macunaíma significaría «El Gran Malo», nombre —observa Grünberg— «que le cabe perfectamente al carácter intrigante y funesto del héroe». Por otro lado, los poderes creativos de Macunaíma llevaron a los misioneros ingleses

en sus traducciones de la Biblia a lengua indígena a denominar al Dios cristiano con el nombre del contradictorio héroe tribal.[10]

Este mito, como se desprende de la cita, fue utilizado por Mário de Andrade para realizar su novela *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, considerada una de las más logradas producciones del Modernismo brasileño. Esta obra, tal y como lo reconoce el propio autor en uno de sus prefacios, específicamente el de 1926, solo pudo ser realizada con la adaptación de gran parte de la obra de Koch-Grünberg. Estudiando el texto legendario del modo como se encuentra en el libro *Lendas do indío brasilero*, de Alberto da Costa e Silva, comprendemos la importancia del mito indígena en la elaboración de la obra de Mário de Andrade:

> Quando Macunaíma ainda era muito pequeno, passava todas as noites chorando e pedia a mulher de seu irmão mais velho que o levasse para fora da casa. Lá fora ele queria por força agarrá-la para se deitar con ela [...]. Esta o conduzia a uma pequena distância, mas ele implorava que fosse ainda mais adiante. Então a mulher ia com Macunaíma mais adiante, para tras do morro. Macunaíma era muito pequeno. Mas quando ali chegava, virava homem e deitava-se con ela.[11]

La similitud es casi completa si reemplazamos el «virava homem» de la leyenda por el «e ficou um príncipe lindo» de la novela de Andrade. Asimismo, las aventuras de la soga y del traslado de la casa de la madre del héroe a la montaña se encuentran en el primer capítulo. La visión que Andrade tiene del indio es, como lo menciona Haroldo de Campos, la de una especie de «Pantagruel nacional», el héroe cómico que realiza gestas imposibles de comprender desde una perspectiva racional, pero que, por ese mismo hecho, se convierte en una figura representativa de todo un pueblo al llevar parte de sus características hasta los extremos más inimaginables.

La principal característica del indio dentro de la obra de Andrade es la de un personaje perezoso, sensual, gracioso en su ignorancia de todo aquello relacionado con la civilización. El héroe mítico del Romanticismo, envuelto en gestas épicas y que está tratando de dar respuesta a la búsqueda de una tradición nacional, seconvierte en un personaje de ópera bufa en el Modernismo y termina dando una cruda

[10] Campos, Haroldo de, *op. cit.*, p. 68.

[11] Costa e Silva, Alberto da. *Lendas do índio brasileiro*. Río de Janeiro: Ediouro, 1980, p. 95.

respuesta: no existe un carácter nacional; todos los nacidos en ese gran territorio recorrido por tupíes, portugueses, esclavos africanos, invasores franceses, españoles, holandeses, trabajadores italianos, etc. no tienen «ningún carácter». Según la propuesta de Andrade en *Macunaíma*, no es que el brasileño no tenga ninguna característica o peculiaridad; sí la tiene, pero esta no es propia, sino producto del mestizaje ocurrido en América a partir de la llegada en el continente de gente de todo el mundo, lo que contribuyó a crear un tipo único de persona, individual y nueva.

Siguiendo una vez más a los modernistas no puedo dejar de señalar una característica propia de los nativos primitivos del Brasil que fue utilizada por los escritores de la década del veinte en el siglo pasado y que dio un aspecto netamente brasileño a la propuesta modernista latinoamericana: la *antropofagia*. La antropofagia es el movimiento propuesto por Oswald de Andrade para personalizar la cultura y las expresiones literarias brasileñas en plena explosión de las propuestas modernistas europeas. Al igual que los caníbales sudamericanos, que, en muchas ocasiones, devoraban a los europeos que intentaban invadir sus poblados, Oswald de Andrade propone que la mejor forma de expresar nuestra integridad cultural es la de aprovechar, asimilar a nuestra manera (devorar) los movimientos culturales del exterior para, luego de un debido proceso de adecuación (deglutir), lanzar un producto netamente nacional. Esta es una propuesta interesante, ya que, aun desde su concepción, utiliza una analogía marcadamente americana.

El hecho de que el héroe épico se vuelva un héroe cómico, con la consiguiente desazón producida al descubrir que la búsqueda de identidad dio como resultado el «ningún carácter», presenta, según Paulo Graça, un nuevo «indio»: el trágico.

¿Cuál es la tragedia que puede envolver al nativo y que, a la vez, sirva para representarlo como un personaje trágico? Históricamente hablando tendría que citar uno de los hechos más reprobables al proceso colonizador europeo en América: el brutal asesinato de la población nativa durante el primer siglo de colonización. Graça menciona el genocidio, eso es lo que realmente ocurrió. Lejos de ser apologista de un hecho de tales proporciones, considero que debemos ver el producto final, la población mestiza latinoamericana, y plantear mecanismos de integración, que incluyan también el campo literario, a fin de preservar una única identidad continental.

Es justamente este hecho de búsqueda de identidad el principal punto por debatir en lo que concierne a la principal tragedia del indígena brasileño durante los días iniciales de la colonización. Este aspecto ha sido bien desarrollado en la obra

de Darcy Ribeiro, *Maíra*, donde su protagonista, Isaías Mairum, miembro de la tribu mairum, al haber sido entregado desde joven a la orden misionera trata de encontrar respuestas a interrogantes existenciales que no le permiten gozar de una perfecta tranquilidad espiritual. Las interrogantes son ¿tengo alma? y ¿soy hombre?, como podemos ver en el siguiente extracto de la obra: «Todos os homens nascem en Jerusalém. Eu também? Padre serei, ministro de Deus da Igreja de Nosso Senhor Jesús Cristo. Mas gente, eu sou? Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isto é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, o confesse, o perdoe».[12]

Ribeiro, como antropólogo reconocido en el Brasil a raíz de publicaciones tan meritorias como *Os índios e a civilização*, presenta en su novela una interesante adaptación de los principales autocuestionamientos del nativo en su relación con el pueblo dominante. La primera interrogante, ¿tengo alma?, se produce debido a que solo los nacidos en Jerusalén la tienen. Esto está enmarcado en las disputas sobre la naturaleza del indio americano: una bula papal concluyó en que los indios americanos eran humanos, por lo tanto, tenían alma, pero estaban entregados al Diablo por su paganismo y, por ello, necesitaban ser catequizados. La segunda interrogante, ¿soy hombre?, es respondida por él mismo: «no, no soy hombre», respuesta que, tal vez, se deba al hecho de que los primeros contactos con los europeos le mostraron al nativo los logros de la civilización, dejando patente su escaso desarrollo y colocándolo en un segundo plano, no tanto en la escala social, sino en la evolutiva, con la consiguiente humillación ante y por parte del blanco.

Ambas dudas son constantes en el personaje de la obra y es el triste sino de Isaías. Ribeiro da una explicación curiosa a estas interrogaciones:

> Isaías sofre de uma ambigüidade essencial. Provavelmente porque sua mãe, Miotá, surucucou demais com muitos homens, misturando diferentes semens. Como esses homens não ficaram todos de choco, quando ele nasceu, isto o fez débil, fraco e confuso. Teriam talvez até morrido alguns donos daqueles semens. O Avá, levando aqueles semens tão misturados dentro dele, nasceu e cresceu contraditório.[13]

[12] Ribeiro, Darcy. *Maíra*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979, p. 19.

[13] *Ibidem*, p. 291.

La problemática del indio brasileño, y podríamos decir de todos los pueblos que habitaron América, y que continúan haciéndolo, es justamente el aspecto de integración a una sociedad que, si bien formada por seres consanguíneos en muchos casos, no los acepta como miembros de ella por su lejanía, sus costumbres y su mantenimiento de tradiciones primigenias, que son, muchas veces, contradictorias con lo establecido en nuestra «modernidad». Este es un desafío que, planteada tan diestramente por la literatura brasileña desde sus días como nación independiente, debería seguir en el plano social, cultural, político y económico.

Sin embargo, no debe dejar de ser reconocida la importancia capital que se le da al nativo brasileño, incluyendo al amazónico, en su literatura, ejemplo que debería ser seguido en el Perú, donde el elemento indio, tanto de la sierra como de la selva, ha dejado profunda huella en nuestra constitución como nación, especialmente el primero. La selva siempre ha estado olvidada en el punto de vista nacional, incluso desde los días coloniales, y solamente a raíz de la independencia y en plena etapa republicana es que se empieza un reconocimiento de la zona selvática por parte de ambas naciones. La creación de la provincia de Amazonas en 1850 por parte del Emperador Pedro II y la fundación oficial de Iquitos en 1864 demuestran el creciente interés en la zona, que se vio aumentar hasta explosionar debido al descubrimiento del caucho, nombre que trae a la memoria a Fermín Fitzcarrald y la opulencia de la Amazonia, etapa que concluyó aparatosamente con la extinción del jebe y dejó a la zona más pobre que antes, pero presta a recibir a otro tipo de exploradores, esta vez antropólogos, etnólogos y sociólogos, seguidos décadas después por turistas y ecologistas.

Debemos recalcar que hemos hecho esta mención histórica porque cada una de las etapas que vivió la selva amazónica, zona de confluencia de Perú y Brasil, trajo consigo una descripción de la región. Incluso en la época del caucho se desarrolló un tipo de literatura que fue una especie de épica moderna, que presentaba a los caucheros como nuevos argonautas. El fin de esta época es descrita fielmente por Elías Lozada Benavente en su obra *Leyendas amazónicas*:

> Luego vinieron los años malos, las noticias terribles; las gomas iban bajando; los precios eran cada vez más miserables y la gente despedida emigraba con los últimos céntimos mermados; yo era uno de los pocos optimistas o uno de los incapaces de cambiar de ilusión [...] hasta que arrojado también, como los otros, vagando, anclé por fin

> en la orilla de este gran río donde he quedado, ya tantos años, varado como uno de esos árboles envejecidos, desnudos, que flotando en las aguas cenagosas y llevados por la corriente, son echados a cualquier playa.[14]

Esta es una muestra interesante de cómo la literatura trata los temas relacionados con la Amazonia, pero solamente desde un punto de vista superficial: la selva es el escenario de la narración, la marquesina bajo la que se desarrolla una obra occidental. Además de este ejemplo, son muchos los autores y escritores que han seguido la línea de utilizar el «decorado» selvático de la Amazonia, a lo que no escapa ni el mismo Mario Vargas Llosa, en *La casa verde* y *Pantaleón y las visitadoras,* ni Ciro Alegría, en *La serpiente de oro.* Son los estudios posteriores los que permitieron revalorar la importancia del nativo amazónico, sobre todo como entidad cultural, ante la posibilidad de que las comunidades selváticas desaparecieran, como bien lo señaló el antropólogo jesuita Luis M. Uriarte: «[...] ya que los cambios son tan acelerados, tan simultáneos, tan globales y tan desorganizados, la cultura tradicional nativa no puede absorberlos. Al no poder asimilarlos e integrarlos a su cultura, ésta se desintegra [...] y los nativos van perdiendo su sentido de identidad y autoestima [...]. El resultado final de este proceso es la degeneración y el estancamiento».[15]

¿Cuándo podríamos hablar, entonces, de una literatura que aproveche el rico potencial que presenta el aborigen de la Amazonia? En este caso son varios los autores que han tratado de seguir los pasos del brasileño Mário de Andrade. En Lima, en 1934, seis años después de publicada *Macunaíma*, Fernando Romero publicó *Doce novelas de la selva*, donde empieza la revaloración de esta todavía agreste región. Los recuerdos de una travesía por todo el Amazonas del ya mencionado Elías Lozada Benavente vieron la luz en 1942. Esta decisión peruana de continuar explotando el rico potencial de la tradición selvática ha continuado hasta finales del siglo pasado con la publicación de *El mitayero engañado*, de Christian Quintana Fernández, esfuerzos que esperamos sean continuados por la nueva generación de jóvenes escritores nacionales. ■

[14] Lozada, Elías. *Leyendas amazónicas.* Lima: Editorial Minerva, 1942, pp. 37-38.

[15] Jordana Laguna, José Luis. *Mitos e historias aguarunas.* Lima: Retablo de Papel Ediciones, 1974, p. 27.

Yara, oh! Yara (1989)
ODETE

Pero Vaz de Caminha

Carta a don Manuel: el *otro* según Pero Vaz de Caminha

Julissa Cruz

El cuestionamiento de los brasileños sobre su propia identidad, es decir, el análisis crítico sobre la esencia misma del qué significa *ser* brasileño, ha atravesado distintos momentos a lo largo de la historia del pensamiento en el Brasil. Este debate, como es de suponerse, ha tomado como punto de partida el proceso de descubrimiento y colonización de este país, inscrito dentro de los territorios del denominado Nuevo Mundo. Brasil, al igual que los demás países que conforman América Latina, experimentó una situación profundamente violenta en el desencuentro ocurrido entre dos culturas totalmente ajenas entre sí: es este tan mentado choque intercultural el originador de la actual compleja y conflictiva visión que los brasileños, por extensión, latinoamericanos, poseen sobre sí mismos, ya que su identidad, como veremos, se inicia confusamente a partir de la mirada del *otro* europeo.

Pero Vaz de Caminha (*c* 1450-1500), escribano perteneciente a las huestes de Pedro Álvares Cabral en sus empresas de navegación hacia el Nuevo Mundo, escribió al Rey de Portugal, don Manuel, una carta (iniciada el 26 de abril y concluida el 1 de mayo del año 1500) donde le informaba el descubrimiento de nuevas tierras: el actual Brasil. El valor de esta carta reside, según la historiografía brasileña, en el hecho de constituir el «certificado de nacimiento» del Brasil, expresión acuñada

por Capistrano de Abreu, pues constituye el primer documento que brinda información sobre la existencia de las tierras brasileñas y sus habitantes.

Una de las principales características de este tipo de documentos, considerados hoy históricos (cartas, diarios de a bordo, bitácoras, etc.), más allá de los criterios estéticos que muchos han querido encontrar en ellos, es que se erigen en una suerte de *creadores del otro*. Al ser el registro de las primeras experiencias concretas del hombre europeo en relación con la otredad, tanto humana como geográficamente, que representaba el denominado Nuevo Mundo, estos textos son tomados como fuentes fidediganas y puntos de referencia incuestionables sobre lo desconocido, ya que los testimonios de «lo visto y lo vivido» son una de las concepciones de verdad histórica más importantes de la época.[1] Así, este clase de documentos influenciarán profundamente en la colectividad europea y marcarán el inicio (o, en su defecto, una continuación o reformulación, según su ubicación temporal) del pensamiento y visión europea respecto de la otredad descubierta.

El concepto del otro, iniciado y perennizado por la escritura, se da a partir de criterios estrictamente europeos; en otros términos, es creado *por* y *para* los europeos. Es en esta peculiaridad donde radica, precisamente, la importancia de estos escritos: son los forjadores de una imagen o seudoidentidad americana, siempre vista desde afuera, impuesta, lo que, en definitiva, imprimirá una fuerte huella en el desarrollo histórico, en todos sus aspectos (política, económica, social y culturalmente), de los países que integramos en la actualidad el «Nuevo Mundo». Desde esta perspectiva, la carta de Pero Vaz de Caminha inicia la visión de otredad del hombre brasileño y, al mismo tiempo, es la continuación de fuerte tradición, que se proyecta hasta nuestros días, en la visión del hombre americano.

España y Portugal fueron los dos grandes reinos europeos de la época de descubrimientos geográficos; prácticamente, mediante tratados políticos, como el de Tordesillas, más ciertas participaciones y apoyo de la Iglesia, ambos reinos se repatartieron el Nuevo Mundo, aun antes de «descubrirlo» concretamente. Por lo tanto, los navegantes, tanto españoles como portugueses, iniciaban sus empresas de exploraración con el conocimiento expreso de que lo que descubriesen pasaría

[1] Al respecto, véase FRANKL, Víktor Emil. «Indroducción. Las concepciones de realidad y verdad historiográfica. El "Manierismo" quinientista y el problema de la "realidad"». En *El antijovio de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la contrarreforma y el manierismo*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963, pp. 13-59.

inmediatamente a formar parte de su respectivo reino. Esta mentalidad va a ser fundamental en relación con el concepto del otro desarrollada por Caminha, ya que se dará a partir del binomio descubridor/descubierto; dicho de otro modo, una relación totalmente jerárquica donde el otro americano se ubicará en una posición subalterna, pues será reducido, al igual que sus territorios, a la categoría de objeto de posesión. De esta manera, Caminha ofrece a su rey tanto los territorios brasileños como los hombres que los habitan: «Em tal maneira é graciosa [la tierra descubierta] que querendo-a aproveitar dar-se-há nela tudo»,[2] «E logo que a resolução foi tomada, perguntou mais, se seria bem tomar aqui por força um par destes homens para os mandar a Vossa Alteza». La cosificación del otro brasileño es, en determinados pasajes de la carta, intercambiada por su animalización: «[...] fatos de que deduzo [haciendo referencia a algunos comportamientos y actitudes de los nativos] que é gente bestial e de pouco saber, e por isso tão esquiva»; incluso, en otro momento, se les llega a equiparar directamente con determinados animales: «E naquilo ainda mais me convenço que são como aves, ou alimárias montesinhas», «[...] logo de uma mão para outra se esquivavam, como pardais do cevadouro». Asimismo, es recurrente la utilización del término *amansar*, asociado al proceso de domesticación de bestias, para referirse a los hombres de las tierras descubiertas: «Ninguém não lhes ousa falar de rijo para não se esquivarem mais. E tudo se passa como eles querem —para os bem amansarmos!».

A todo ello, Caminha agrega una sucesión de carencias (marcadas textualmente por la abundancia de negaciones: *não*) por parte de los nativos; sin embargo, tales «privaciones» solamente lo son en comparación con la realidad europea y, sobre todo, de acuerdo con el *objetivo económico* del viaje: registrar la existencia de bienes que pudieran ser explotados y comercializados al máximo. De esta manera, el escribano hace referencia a la falta de metales, de primordial importancia para los europeos y sus objetivos económicos (especialmente el fierro, el oro y la plata, altamente cotizados): «[...] eles não tem coisa que de ferro seja», «Até agora não pudemos saber se há ouro ou prata nela, ou outra coisa de metal, ou ferro; nem lha vimos». A pesar de que en varios pasajes Caminha niega la existencia de metales; en otros tantos dejará abierta la posibilidad de su existencia, pero solamente a partir

[2] Todas las citas textuales de la carta de Pero Vaz de Caminha han sido extraídas de <www.cce. ufsc. br/~nupill/literatura/carta.html>. Edición de base: *Carta a El Rei D. Manuel*. São Paulo: Dominus, 1963. Consulta hecha en 26/07/2005.

de una interpretación forzada de ciertas señales dadas por los los nativos: «[...] um deles fitou o colar do Capitão, e começou a fazer acenos com a mão em direção à terra, e depois para o colar, como se quisesse dizer-nos que havia ouro na terra. E também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata!». Esta manipulación de la realidad se debe, quizá, a la necesidad de Caminha de, por un lado, velar por sus intereses particulares: es preciso seguir explorando estos territorios, pues es muy posible hallar en ellos los metales buscados, y para ello podrían ser muy útiles los servicios de su yerno, cuyo arribo a las nuevas tierras es requerido por Caminha como merced del Rey; y, por otro, jutificar su viaje, en sí mismo, ante el Rey: las tierras halladas podrían ser muy valiosas para Portugal. Asimismo, Caminha enfatiza la ausencia de creencias religiosas en los nativos: «[...] não têm nem entendem crença alguma», «[...] por onde pareceu a todos que nenhuma idolatria nem adoração têm». Junto con el objetivo material de su viaje, el escribano-navegante posee un claro *objetivo espiritual*: expandir la doctrina católica, por ende, la salvación cristiana, hacia el Nuevo Mundo (recuérdese que toda expedición al Nuevo Mundo iba integrada, obligatoriamente, por algún sacerdote): «E portanto Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazerá a Deus que com pouco trabalho seja assim!». Esta misión evangelizadora, encargada por el Rey de Portugal y asumida vehementemente por Caminha, es presentada en la carta como una tarea sencilla de realizar, ya que el otro es delineado, *convenientemente*, como una tábula rasa en la que se puede tallar, sin mayor dificultad, la fe católica: «E imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar».

A esta visión de la otredad marcada por la cosificación-bestialización y la carencia, paradójicamente, se le suma una serie de particularidades propias de un Paraíso terrenal. Desde la Edad Media se tenía la creencia de que el Edén, de acuerdo con la propia información presentada en el Génesis, no era ningún espacio ficticio, sino que el mito era realidad y se ubicaba geográficamente en algún lugar recóndito de la tierra: se creía que el Nuevo Mundo podría ser aquella región donde estaría situado el Paraíso perdido. Por ello, no es nada extraño que la mayoría de los navegantes descubridores de nuevas tierras identificasen en ellas ciertas propiedades del Edén: en las crónicas, cartas y otros tipos de documentos de las épocas de viaje y colonialización se cuela una infinidad de convenciones y clichés referentes al Paraíso terrenal (heredadas de la creencia propia de su tiempo y reforzada por los documentos de información

de sus predecesores). De esta manera, Caminha, en su descripción del lugar y de las personas que lo habitaban, apela a diversos *topoi* edénicos, el principal de ellos, la desnudez. «Pardos, nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas», así es como se describe por vez primera al hombre de estas tierras. A lo largo de la narración se observará que la naturalidad al mostrar el cuerpo desnudo es asociada a la inocencia humana primigenia: «Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixa de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocencia». El hombre «descubierto» es comparado con Adán, cuya mítica inocencia solamente será perdida al comer del fruto prohibido: «Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior —com respeito ao pudor». El pecado no ha llegado a él, por ello, no hay «desvergüenza» en la desnudez de estos hombres y mujeres, solamente inocencia: «Outra trazia ambos os joelhos com as curvas assim tintas, e também os colos dos pés; e suas vergonhas tão nuas, e com tanta inocência assim descobertas, que não havia nisso desvergonha nenhuma». Del mismo modo, el paisaje brasileño es visto como el añorado y deseado Paraíso en la tierra: el clima es primaveral: «Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados»; las aguas son abundantes y dulces: «E passaram um rio que aí corre, de água doce, de muita água que lhes dava pela braga. E muitos outros com eles»; la naturaleza es proveedora de alimentos en calidad y cantidad: «E não comem senão deste inhame, de que aqui há muito, e dessas sementes e frutos que a terra e as árvores de si deitam. E com isto andam tais e tão rijos e tão nédios que o não somos nós tanto, com quanto trigo e legumes comemos», y la convivencia, en sí misma, es conformatable y de goce: «E além do rio andavam muitos deles dançando e folgando», «[...] e tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço».

La imagen propuesta por Pero Pero Vaz de Caminha del lugar que hoy en día es Brasil; así, puede ser resumida como un *locus amoenus* (especie de actualización renacentista del estado paradisíaco original, en términos míticos) habitado por un otro inferior y bestial, pero, al mismo tiempo, inocente: un *buen salvaje* que podrá ser «amansado» por la fe católica y la Corona portuguesa:

> Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui esta pousada para essa

> essa navegação de Calicute bastava. Quanto mais, disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento da nossa fé!

Según Sérgio Buarque de Holanda, españoles y portugueses se diferenciaban notablemente en la forma cómo relataban sus vivencias en las tierras desconocidas: mientras los primeros eran fácilmente seducidos por la fantasía y la imaginación, los segundos se ceñían más objetivamente a lo experimentado.[3] Esta característica, tal vez, explica el «compromiso» de objetividad empírica presente en la carta de Caminha, quien se esfuerza, desde el inicio hasta el fin, por prevenir al rey[4] de cualquier duda sobre la veracidad de sus descripciones mediante constantes aclaraciones referentes a que lo descrito fue, efectivamente, «visto» por él o por alguno de sus compañeros: «E desta maneira dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta Vossa terra vi», «[...] segundo Sancho de Tovar que para lá foi», «E segundo diziam esses que lá tinham ido, brincaram com eles». Además de ello, Caminha da al rey reiterados avisos de pruebas concretas que le serán enviadas para respaldar la veracidad de su narración: «E trouxeram de lá muitos arcos e barretes de penas de aves, uns verdes, outros amarelos, dos quais creio que o Capitão há de mandar uma amostra a Vossa Alteza».

Debido a tales características, además del hecho de que el autor no recurra a una ficcionalización deliberada y exagerada de la realidad en términos de invención de seres fantántiscos, sobrenaturales (como sí lo hace, por ejemplo, Cristóbal Colón en sus cartas a los Reyes Católicos y a Luis de Sant'Angel), la carta de Caminha se presenta, aparentemente, como un documento objetivo acerca de lo experimentado en las tierras recién descubiertas. Sin embargo, y aquí se desmorona su tan mentada objetividad, sí se produce una ficcionalización inconsciente del hombre brasileño como consecuencia de un encuentro intercultural en el que la diferencia, la alteridad, estaba ya, de antemano, orientada por y hacia los fines específicos de Caminha, lo que, como vimos en líneas anteriores, se traducía en objetivos materiales y espirituales. El resultado de ello es un concepto manipulado del otro, a quien se le es impuesta

[3] Véase Buarque De Holanda, Sérgio. «Experiencia y fantasía». En *Visión del paraíso. Motivos edénicos en el descubrimiento y colonización del Brasil*. Traducción de Estela dos Santos y Agustín Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987, pp. 25-41.

[4] Don Manuel, Rey de Portugal, fue el único destinatario pensado por Caminha, quien, lo más probable, jamás hubiese imaginado que su carta sería leída por más de cinco siglos y por un número incalculable de lectores.

una «identidad» falsa mediante la escritura y el ejercicio de la memoria que ella implica. Desde este enfoque, como bien sostiene Keith Louis Walker en un reciente artículo, esta carta no es más que «una distorsión impresionista disfrazada de objetividad».[5] En otros términos, Caminha vio solamente lo que quiso ver; en definitiva, la suya fue una auténtica «mirada oblicua»,[6] pues su visión del otro se basa en interpretaciones acordes con sus intereses y no en quién *es* verdaderamente ese otro.

Textos como la carta de Pero Vaz de Caminha van escribiendo la historia oficial del Brasil y del hombre que lo habitaba a partir de un discurso monológico[7] por todos sus lados, pues en ningún momento se estableció un diálogo real, que implica, para que sea auténticamente tal, la participación de distintas voces en posiciones equivalentes y paralelas, situación negada en su totalidad por todo lo que hemos visto. Así nació la «identidad oficial» del hombre brasileño, sin voz alguna, desde una perspectiva ajena y totalmente sorda a la otredad. Por ello, difícilmente conoceremos esa *otra* versión, la verdadera, aquella vista y vivida por sus propios protagonistas, hecho que marcará hondamente la visión de los brasileños sobre sí mismos y, por ende, el derrotero de la historia y cultura brasileñas. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar los diversos y reiterados intentos de muchos artistas y pensadores brasileños por hacer escuchar esa otra voz, o mejor dicho, por intentar reconstruirla, sobre todo a partir del Modernismo brasileño, movimiento artístico y cultural que se comprometió profundamente con la formación de una identidad nacional en Brasil. Muestra de ello es, quizá, Macunaíma, el «héroe sin ningún carácter», simbolización compleja y conflictiva del brasileño, cuya «pereza», aunque suene paradójico, es una auténtica voz de protesta[8] contra este inicio lleno de violento silenciamiento.■

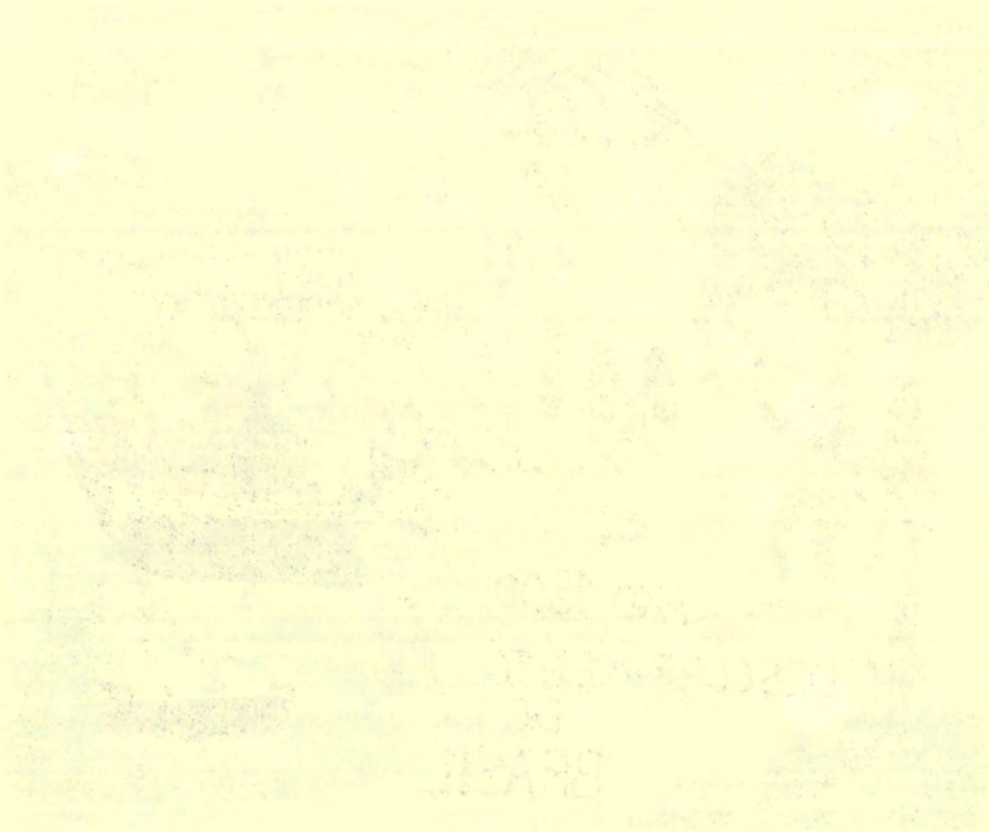
[5] WALKER, Keith Louis. «Pero Vaz de Caminha: para fijar la Mirada en el corazón de las tinieblas del Nuevo Mundo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 30, n.° 60, segundo semestre de 2004, pp. 43-55; véase p. 47.

[6] Véase el concepto de «mirada oblicua» propuesto por FRANCONI, Rodolfo A. «La carta de Pero Vaz de Caminha al rey don Manuel». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 30, n.° 60, segundo semestre de 2004, pp. 27-42.

[7] Sobre la monologización característica de los documentos de información sobre el Nuevo Mundo, y el acallamiento de la voz del *otro* americano puede consultarse PALENCIA ROTH, Michael. «Quarta Orbis Pars: Monologizing the New World». *Comparative Civilization Review*, n.° 26, primavera de 1992, pp. 4-42, y PASTOR, Beatriz. «Silence and Writing: The History of the Conquest». En *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*. Vol. 4. Traducción de Jason Wood. Minneapolis y Oxford: University of Minnesota Press, 1989, pp. 121-163.

[8] Al respecto, véase RIBEIRO, Darcy. «Macunaíma». En ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. XVII-XXII.

Brasil, cinco séculos: Descobrimento (1991-1995)
Aparecida Azedo



José de Alencar

La novela brasileña del siglo XIX: José de Alencar y Machado de Assis

Isabel Bran Lozada
María Luisa Vásquez Castañeda

La historia de los géneros narrativos en Brasil, especialmente la novela, se confunde con la propia historia del país independiente y se constituye en una de las estrategias de sus escritores para la configuración de una identidad nacional, como se percibe en las siguientes palabras de Maria Antonieta Pereira:

> En el caso de Brasil, una de las fuertes características de su formación cultural es la necesidad de autonarrarse incansablemente, buscando medios de presentarse a sí mismo y de escapar, por lo tanto, de la propia imagen desconocida, huidiza, inacabada. En este contexto son utilizadas todas las formas que puedan hacer narrable la experiencia de la estructuración de una identidad nacional. De ahí la función estructurante desempeñada por la literatura en el imaginario del país a lo largo de su historia y especialmente después de la independencia de Portugal.[1]

Si en la colonia los géneros literarios más utilizados fueron la poesía lírica, épica y satírica, las cartas y los sermones, a partir de las primeras décadas del siglo XIX, las novelas y los cuentos serán los medios elegidos por los lectores y escritores

[1] Pereira, Maria Antonieta. «Cuentos brasileños para un lector argentino». En *Vereda Tropical. Antología del cuento brasileño*. Selección de Maria Antonieta Pereira. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 14.

como forma privilegiada de entretenimiento y de reflexión sobre la realidad social del país. Sin embargo, aun antes de que los escritores pudieran narrar historias folletinescas ambientadas en el Brasil, fue necesario formar un público lector de literatura y una crítica literaria más profesional. Es en este sentido que hay que estudiar las relaciones entre la formación de este público y la instalación de instituciones de enseñanza y de la imprenta, la importación de libros de Europa, posibles con la llegada de la familia real portuguesa en 1808, y los debates sobre la República y la abolición de la esclavitud, a fines del siglo.

Podemos decir que el siglo XIX brasileño empieza con la llegada de la monarquía portuguesa. En 1808, Napoleón Bonaparte invade Portugal en represalia a las actividades comerciales que este país mantenía con Inglaterra, lo que motivó la huida de Don João VI y toda la familia real a tierras brasileñas, que pasarían de ser colonia portuguesa a sede central de la monarquía lusitana. La familia real desembarcaría en tierras americanas acompañada de cientos de súbditos, entre estos, intelectuales y artistas, los que tendrían la tarea de fomentar la educación, artes, ciencias, así como la fundación de los primeros institutos y la instalación de la primera imprenta.

En 1821, la familia real regresa a Portugal por problemas en la metrópoli y deja al príncipe Don Pedro de Braganza como monarca. Un año más tarde, específicamente el 7 de septiembre, Don Pedro proclama la independencia de Brasil. A diferencia de las recién estrenadas patrias de América del Sur, Brasil obtendría la independencia de manera pacífica y sin revoluciones. Aunque la nación recién independiente no se tornó de inmediato una República, sino que continuó como monarquía, cuyos imperadores eran descendientes de los reyes portugueses, hasta el año 1889, la independencia hizo que el país buscase integrarse a las naciones más desarrolladas de Europa y emparejarse a las jóvenes naciones latinoamericanas.

En 1830, paralelamente al ambiente efervescente causado por la proclamación de la independencia, brotarían en París las primeras raíces de literatura nacional. Los protagonistas serían un grupo de jóvenes intelectuales nacidos en Brasil, estudiantes alimentados de la corriente romántica europea, ya que vivían en el Viejo Continente. Ellos serían los que se definirían como la primera generación de nacionalistas y literatos brasileños, sobre todo en relación con la poesía y el teatro, manifestaciones en las que se introduce temas como el *saudosismo*[2] y el patriotismo. En esta primera generación

[2] El *saudosismo* es uno de los temas más recurrentes en la cultura brasileña, y proviene de la palabra portuguesa «saudade», que significa «gran nostalgia por aquello que está lejos, pero que tiene posibilidad de ser alcanzado». El Romanticismo brasileño

figuran nombres como Manuel de Araujo Porto Alegre, Francisco de Sales Torres Homem, João Manuel Pereira da Silva, todos bajo la tutela de Domingos José Gonçalves de Magalhães, quien certeramente intuyó que el ponerse en contacto con las nuevas orientaciones literarias de Europa sería una tarea necesaria para iniciar el proceso de definición de una literatura nueva en Brasil.[3]

Sin embargo, la poesía de los jóvenes románticos y la fundación del indianismo todavía trabajaban y miraban desde la perspectiva de la tradición portuguesa, pues aún no era una mirada propia de los brasileños sobre su historia, sino una visión extranjera, en muchos aspectos, una imitación e importación de los valores defendidos en el Romanticismo europeo. Faltaba sembrar en los literatos ese «instinto de nacionalidad»[4] que la joven patria necesitaba. Eso llegaría décadas más tarde con las novelas de José de Alencar y Joaquim Maria Machado de Assis, ambos preocupados por desarrollar una literatura nacional.

JOSÉ DE ALENCAR

Considerado por los críticos como «el patriarca no sólo de la literatura nacional sino también de la identidad híbrida de Brasil»,[5] José Martiniano de Alencar (1829-1877) tuvo múltiples actividades profesionales: periodista, abogado, político, orador y novelista. Sus obras fueron las primeras en definir una literatura nacional, pues el proyecto de Alencar iba más allá de relatar el encuentro histórico de blancos e indios; el escritor quería retratar el Brasil a través de sus escritos. Como él mismo lo explicó en el prefacio de *Sonhos d'ouro*, su proyecto era presentar todo el variado país desde los principios de la Conquista y la Colonia hasta la actualidad del Brasil independiente.[6]

presenta dos textos fundamentales con respecto a la utilización de esta palabra: la obra que dio origen al movimiento, *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, y el famoso poema «Canção do Exílio», de Gonçalves Dias, continuamente reelaborado por los poetas brasileños, en especial durante el Modernismo.

[3] Cândido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5.ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, pp. 13-14.

[4] Expresión utilizada por Machado de Assis en un artículo del mismo nombre, traducido y publicado en la *Revista de Lima* en 1873 y reproducido en esta edición de *Cuadernos Literarios*.

[5] Véase Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Traducción de José Leandro Urbina y Ángela Pérez. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 187.

[6] *Ibidem*.

Su obra, que comprende cartas, textos políticos, memorias, piezas de teatro y novelas, trata de los más variados aspectos espaciales, históricos y sociales de la realidad brasileña. En el caso del teatro llama la atención la preocupación de Alencar por el tema de la esclavitud desde la década de 1850, cuando escribe *Demônio familiar*. En el caso de las novelas es impresionante la capacidad del escritor para abarcar toda la realidad de la joven nación, así como su deseo de construir una literatura nacional basada en cuatro grupos de temas: el indianismo, la historia del país, las distintas regiones geográficas del país, y la vida en la ciudad de Río de Janeiro. Sin hacer exactamente descripciones de estos ambientes, Alencar lograba «aprehender y transfigurar la impresión de los sentidos, sea ella motivada por el colorido de la naturaleza, por la elegancia de una persona o por las alfardas de un salón».[7]

En sus novelas de temática urbana más famosas, Alencar construye lo que llama «perfiles de mujeres». Entre estos destacan dos: Lúcia, de la novela *Lucíola* (1862), donde sigue la tradición europea de las historias de prostitutas, como en *Manon Lescaut*, de Prévost, y en la *Dama de las camelias*, de Alejandro Dumas; y Aurélia Camargo, de la novela *Senhora* (1875), donde la condición femenina de la época es explicitada en su relación con el dinero y el matrimonio. De menor valor literario, sus novelas históricas, *As minas de prata* (1865) y *A guerra dos mascates* (1873), son basadas más en la imaginación que en los hechos reales y hacen referencia, sobre todo, a la conquista definitiva de la tierra brasileña por parte de los inmigrantes y los aventureros interesados en las riquezas de la nueva tierra. Las novelas del ciclo regionalista, entre las que están incluidas *O gaúcho* (1870) y *O sertanejo* (1875), buscan construir un panel de las regiones del país, con sus tipos humanos, hábitos y costumbres.

Este vasto panel humano, histórico y geográfico de Brasil se completa, en Alencar, con las novelas indianistas *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874). Estos tres relatos, que incorporan mucho del vocabulario indígena en la narración, presentan un fuerte contenido lírico y un conjunto de acciones más próximas al mito que a la historia. Asimismo, en las tres novelas, Alencar busca construir una imagen del indio brasileño como «el buen salvaje» de la tradición europea de la Ilustración, sin dejar de caracterizarlo como hidalgo y noble.

[7] CANDIDO, Antonio y José Aderaldo CASTELLO. *Presença da literatura brasileira*. Vol. I. São Paulo: Difel, 1964, pp. 337-338. Las traducciones de las citaciones de textos en portugués son nuestras.

Aunque muchos de sus textos demuestren cierta ingenuidad y deseo de fama a cualquier precio, la herencia que José de Alencar dejó para la literatura brasileña es inmensa y ha sido reconocida por importantes escritores e estudiosos de la literatura de aquel país. Dos de los escritores brasileños más interesados en las relaciones entre lo nacional y lo extranjero quisieron continuar el proyecto alencariano de definir la identidad de su país: Machado de Assis, del que trataremos más detalladamente en el siguiente apartado, y Mário de Andrade, poeta, crítico literario, musicólogo, etnólogo y novelista inscrito dentro del Modernismo brasileño y en cuyo más famoso texto de preocupación nacionalista, *Macunaíma*, en el manuscrito, propone como dedicatoria, aunque después abandonada, lo siguiente: «A José de Alencar/ padre-de-los-vivos que brilla en el vasto campo del cielo».[8]

MACHADO DE ASSIS

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) es considerado el escritor brasileño más importante del siglo XIX, y uno de los autores latinoamericanos más celebrados en términos internacionales, tanto por sus trabajos ficcionales como por su militancia en defensa de la actividad del crítico literario. Creador de personajes ya clásicos de la literatura universal, como Capitu y Brás Cubas, el escritor carioca no tuvo una trayectoria literaria uniforme: sus primeros poemas, cuentos y novelas son considerados poco interesantes frente a los trabajos de la segunda fase de su obra, donde el reinado de Don Pedro II, desde sus comienzos hasta la proclamación de la República, en 1889, es presentado de una forma realista e irónica.

De origen pobre, mulato y con problemas de salud (epilepsia), Machado de Assis, además de funcionario público, ejerció las más distintas actividades en el campo literario: tipógrafo, periodista, crítico de teatro y de los demás géneros literarios, traductor (es famosa en Brasil su traducción del poema «The Raven», de Edgar Allan Poe), poeta, dramaturgo y escritor de novelas y cuentos. Lector profesional, el autor de *Dom Casmurro* admiraba a Miguel de Cervantes, Goethe, Shakespeare, los clásicos griegos y latinos, así como a los grandes autores de su tiempo. Entre las personalidades

[8] ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edición crítica a cargo de Telê Porto Ancona Lopez. 2.ª ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 2.

más admiradas por Machado de Assis se encuentra su amigo José de Alencar, prueba de ello es el discurso que preparó para la inauguración de una estatua en homenaje al autor de *Iracema*:

> La sensación que tuve en mi primer encuentro personal con él fue extraordinaria; creo, aún ahora, que no le dije nada, contentándome con mirarlo con los ojos asombrados del niño Heine al ver pasar a Napoleón [...]. La disciplina de los partidos y la natural sujeción de los hombres a los intereses comunes no podrían ser aceptadas por un espírito que en otra esfera disponía de la soberanía y de la libertad [...]. Desengañado de los hombres y de las cosas, Alencar volvió del todo a sus queridas letras. Las letras son buenas amigas: no le hicieron olvidar por completo las amarguras, es cierto; le sentí más de una vez el alma enojada y abatida. Pero el arte, que es la libertad, era la fuerza medicatriz de su espíritu. Mientras la imaginación inventaba, componía y pulía nuevas obras, la contemplación mental iba venciendo las tristezas del corazón, y el misantropo amaba a los hombres.[9]

La importancia de José de Alencar para Machado se percibe en la comparación que este establece entre su primer contacto personal con Alencar y la admiración del poeta Heine, cuando niño, por Napoleón. Esta profunda admiración que Machado sentía por el autor de *O guarani* explica la dificultad en salir del área de influencia del más importante escritor del Romanticismo brasileño. Aunque no tenga intentado seguir el proyecto alencariano de trazar un panel de los varios espacios geográficos e históricos de Brasil, las primeras novelas de Machado siguen un poco la fórmula de Alencar para construir los perfiles de mujeres, en situaciones donde los intereses financieros y las relaciones de clase eran determinantes para la definición de los matrimonios en el Río de Janeiro del siglo XIX. Es lo que ocurre en las cuatro primeras novelas de Machado: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) y *Iaiá Garcia* (1878), representantes de su fase romántica.

Con la publicación de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), novela considerada como la iniciadora del Realismo en Brasil, Machado se liberta de los temas marcadamente alencarianos y comienza su fase más inventiva y personal. En esta fase, el autor se concentra en temas relacionados con la historia contemporánea

[9] Machado de Assis, Joaquim Maria. «A estátua de José de Alencar». En *Obra completa em três volumes*. Vol. II. 5.ª ed. Río de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, pp. 624-625.

de Brasil (en especial, los aspectos más crueles de la esclavitud, y la indefinición de los políticos, perdidos entre la vanidad y los intereses de la nación) y fortalece los recursos narrativos que aprendió de los novelistas ingleses y de Miguel de Cervantes, como la ironía, el metalenguaje, la narración en primera persona con predominancia del género memoria y de la volubilidad,[10] la intertextualidad, la parodia, etc.[11]

Esta segunda etapa de la obra novelística de Machado de Assis presenta, además de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, los siguientes textos: *Quincas Borba* (1896), *Don Casmurro* (1899), *Esaú y Jacob* (1904) y *Memorial de Aires* (1908). En ellos, el escritor carioca, aparte de utilizar las conquistas técnicas del libro de 1881, va a presentar como escenario la ciudad de Río de Janeiro de fines del siglo XIX y va delinear a sus personajes a partir de situaciones personales, como locura, celos, adulterio, búsqueda de la perfección, incapacidad de tomar decisiones, etc., o de cuestiones sociales, como las consecuencias de la abolición de la esclavitud y de la proclamación de la República.

Sin embargo, más importante que presentar los dramas de los personajes y establecer las relaciones de ellos con la historia del país, lo que llama la atención en Machado es la interpretación que el escritor muestra sobre la realidad brasileña y la actitud del brasileño frente al extranjero. En un ensayo clásico sobre la posición de los brasileños frente a las ideas importadas de Europa, Roberto Schwarz observa en los principales personajes de las últimas novelas de Machado la contradicción existente entre el cotidiano de un país donde había esclavitud y monarquía conservadora, y el deseo de parecer avanzado frente al pensamiento liberal.[12]

De este modo, la cuestión fundamental de la realidad brasileña, es decir, la relación de Brasil con el extranjero, sobre todo Europa, presente en la obra de José

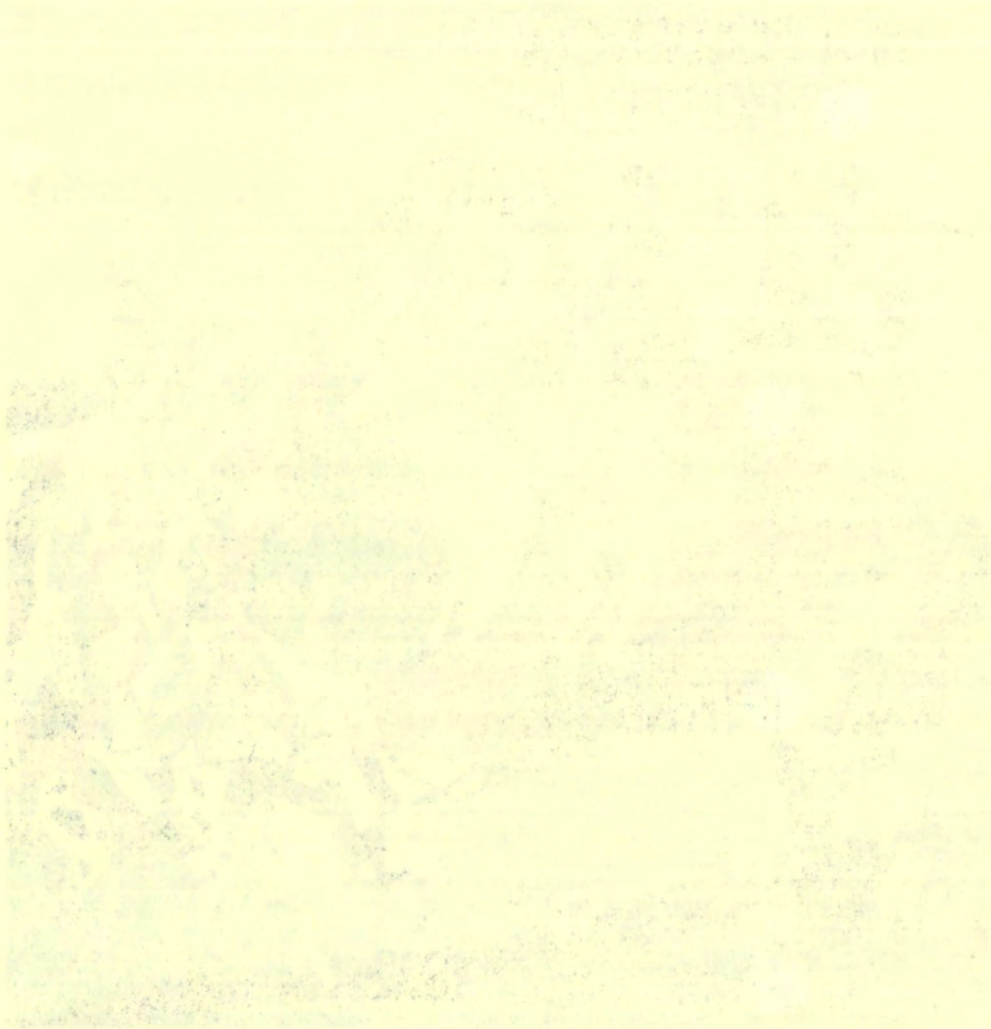
[10] La categoría «narrador volúvel» como recurso utilizado por Machado para denunciar los problemas sociales de Brasil desde adentro de sus mandatarios fue creada por Roberto SCHWARZ en su libro *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4.ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. El mismo autor estudió las relaciones entre las primeras novelas de Machado y la obra de Alencar en *Ao vencedor, as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 2.ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

[11] Juracy ASSMAN SARAIVA, una de la más reconocidas estudiosas de Machado de Assis, afirma que *Memórias póstumas de Brás Cubas* es el más evidente ejemplo del experimentalismo estético machadiano, visible en la diversidad temática y formal de su narrativa. Tales cuestiones aparecen bien destacadas en «Machado de Assis: diferentes facetas del cuentista». En *Papeles sueltos. Antología de cuentos de Machado de Assis*. Edición de Juracy Assman Saraiva y Biagio D'Angelo. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004, y *O circuito das memórias de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp/São Leopoldo-RS/Unisinos, 1993.

[12] Véase SCHWARZ, Roberto. «As ideáis fora do lugar». En *Ao vencedor as batatas*, pp. 13-25

de Alencar y de Machado de Assis será de nuevo enfrentada por los primeros escritores del Modernismo en el siglo XX: si José de Alencar es fuente de inspiración para el también nacionalista e indianista Mário de Andrade, Machado de Assis será uno de los puntos de partida de Oswald de Andrade. El escritor paulista, siguiendo también al novelista Lima Barreto, tendrá a Machado como modelo a ser destruido y reconstruido, sea por el rechazo de su prosa academicista y de su portugués impecable o por la actitud crítica frente a las obras literarias europeas. De cierta forma, Machado anticipó lo que Oswald de Andrade llamó «antropofagia cultural»: se alimentó de toda la literatura a la que estuvo expuesto, imitó muchos estilos y adecuó todo a las situaciones y personajes propios del Brasil. Sin embargo, a diferencia de José de Alencar y de Oswald de Andrade, Machado no hizo esta incorporación del extranjero de una manera positiva y entusiasta, sino bajo la ironía y el tono pesimista de un brasileño que vivió en un Brasil europeizado y en búsqueda de su identidad. ■

Brasil, cinco séculos: Independência (1991-1995)
Aparecida Azedo



Manuel Antonio de Almeida

Memorias de un sargento de milicias: «um romance de costumes brasileiros»[1]

Patricia Vilcapuma Vinces

Este trabajo procura desarrollar una aproximación a la obra de Manuel Antonio de Almeida (1831-1861), calificado por la crítica de su país como el primero en fijar el carácter nacional en la literatura brasileña.[2] Su obra, reconocida póstumamente, ha sido objeto de diversas discusiones que han destacado características del texto que no se ajustan, según la historiografía brasileña, al patrón del movimiento romántico al que pertenece. Así, muchos críticos consideran las *Memorias de un sargento de milicias* una obra precursora del realismo por mostrar en sus páginas una visión muy próxima a la realidad de Río de Janeiro de principios del siglo XIX y por dejar de lado las exageraciones sentimentales comunes de la mayoría de obras románticas. Podemos señalar también que ella no solo es totalmente innovadora en ese sentido, sino que se ajusta al género «tradición» del peruano Ricardo Palma, contemporáneo a Almeida, con el que guarda significativas semejanzas debido a que recoge las tradiciones de la sociedad en formación. La obra de Almeida, como

[1] Denominación consignada en la tapa del primer volumen de la edición de 1875 como subtítulo. Dato de la novela indicado en Carvalho Freitas, Mardelene. «*Memórias de um sargento de milícias*: peculiaridades e controvérsias de uma fortuna crítica». En <www.mafua.ufsc.br/mardelene.html>. Consulta hecha en 17/07/2005.

[2] Apreciación de Walnice Nogueira Galvão, citada por Candido, Antonio. «Dialéctica del malandrinaje. Caracterización de las *Memorias de un sargento de milicias*». En Almeida, Manuel Antonio de. *Memorias de un sargento de milicias*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. Todas las referencias a la obra remiten a esta misma edición.

afirma Luiz Roberto Cairo, mantiene el tono idealizador del movimiento romántico y profundiza, con su estilo costumbrista, el instinto de nacionalidad.[3] Estos procedimientos se aproximan a lo que el estudioso Jorge Cornejo Polar señala, al referirse al costumbrismo peruano, como «una respuesta espontánea [...] en países que daban los primeros pasos de su historia independiente [...] y reforzaban la naciente conciencia nacional».[4] Asimismo, se percibe la utilización de la técnica periodística como *leitmotiv* en la narrativa de ambos autores, característica vista por Antonio Candido en Almeida y por el crítico Aníbal González[5] en Palma. Las tesis de Candido y de González serán el punto de partida para desarrollar la comparación entre los autores en cuestión.

LAS MEMORIAS DE ALMEIDA

Tras la independencia de la corona portuguesa surgió en Brasil la necesidad de una autoafirmación de la nación que se estaba formando. En ese contexto nacieron manifestaciones que buscaban despojarse «totalmente» del yugo colonizador. Recordemos que en 1822 se proclama la «independencia» de Brasil bajo la mira del príncipe regente, don Pedro I, continuando, de este modo, la monarquía instaurada por su padre, don Juan, rey de Portugal.

Con el ciclo de la minería, muchas familias consiguieron un importante crecimiento económico que les permitió enviar a Europa a sus hijos, los cuales importaron tendencias que perfilaron el sentimiento de nación que se estaba gestando en la sociedad brasileña, aún impregnada de la imagen del portugués conquistador, reflejada en el autoritarismo del nuevo regente. El Romanticismo, período dominante de aquella época en Europa, promovió la exaltación de lo local en todo aspecto; así, la producción literaria brasileña de entonces se desarrolló sobre la base de temas inspirados en elementos nacionales (la flora, la fauna y el indígena). Eduardo Coutinho señala que esta concepción es resultado de la formación del intelectual bajo los ideales europeos. Según el crítico, el indianismo, marcado por la relevancia otorgada a la naturaleza y a la figura del indio, representaría el mayor ejemplo de contradicción:

[3] Cairo, Luiz Roberto. «La crítica romántica brasileña y nuestra América: Varnhagen, Macedo Soares y el instinto de americanismo». *Cuadernos Literarios. El descubrimiento de Brasil*, año II, n.° 2, pp. 11-24.

[4] Cornejo Polar, Jorge. *El costumbrismo en el Perú. Estudios y antología del cuadro de costumbres*. Lima: Petróleos del Perú, 2001, p. 21.

[5] González, Aníbal. «Las *Tradiciones* entre la historia y el periodismo». En Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Edición crítica de Julio Ortega y Flor María Rodríguez-Arenas. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 459-477.

> [El indio] pasa a ser el término diferenciador por excelencia de la identidad latinoamericana en oposición al elemento advenedizo (el europeo y el africano), [...] a despecho de su exaltación, él no se liberta de las contradicciones con que las habían concebido, y se presenta como una figura doble: en su apariencia física es el habitante de la nueva tierra, el americano, pero en sus valores corresponde a la copia estilizada de un modelo europeo —el caballero medieval— anacrónico y ajeno a su contexto.[6]

Altamente idealizado, tenemos como ejemplo *O guarani*, de José de Alencar (1829-1877), cuya descripción del indígena protagonista de la historia (Peri) está muy alejada de la imagen del indígena brasileño. Como otros románticos, utilizó, para recrear un mundo maravilloso e ideal, un lenguaje artificial y estereotipado donde los personajes se dividían en buenos y malos.

La aceptación inmediata por parte del público lector, conformado por profesionales liberales, jóvenes estudiantes y mujeres provenientes de una clase social en ascenso, motivó aún más la producción de novelas que giraban en torno a los enredos y al amor idealizado y de corte sentimentalista, preferentemente con un final feliz que reforzaba los ideales burgueses: matrimonio, familia, dinero y posición social.

En este contexto aparece, en 1852, en el suplemento *Pacotilha* del *Correio Mercantil*,[7] la novela *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antonio de Almeida. Los capítulos no estaban firmados y se entregaron periódicamente. Esta vez, la historia no mostraba un escenario aristocrático ni los enredos típicos de la ficción romántica, sino la anécdota sarcástica de una clase socialmente desfavorecida en la que conviven diversos personajes: la comadre, el policía, los jóvenes pillos y los vagabundos.

El narrador de Almeida nos cuenta la historia de Leonardo, joven sargento de milicias, desde el momento en que sus padres, ambos portugueses, se conocieron

---

[6] COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada en América Latina. Ensayos*. Colombia: Universidad del Vallè, 2001, p. 62.

[7] La prensa brasileña del siglo XIX concentró un gran número de escritores-periodistas, los cuales crearon un espacio para el debate cultural. Esta presencia en el periodismo es un hecho universal de la época decimonónica, y el Brasil es un país no exento de ello, tal circunstancia permitió la divulgación de la obra de autores como Machado de Assis. El *Correio Mercantil*, «fundado em 1852, por Otaviano de Almeida Rosa, conseguiu reunir os intelectuais mais representativos de sua época. Era um jornal cheio de variedades, que logo se tornou o mais lido do Rio de Janeiro. *Memórias de um sargento de milícias* passou desapercebido na época, dominada pelos folhetins de origem francesa. O impacto do folhetim brasileiro se dará em 1854, quando é publicado *O Guarani* de José de Alencar, no Diário do Rio de Janeiro». ARNT, Héris. «Jornalismo e ficção: as narrativas do cotidiano». En <www2.uerj.br/~fcs/contemporanea/n3/artigoheris03.htm>. Consulta hecha en 17/07/2005.

en un navío que llegaba al Brasil. Producto de ese encuentro, ya en tierra brasileña, nace Leonardo, «gordo y rosado, peludo, pateador y llorón».[8]

Esta novela recrea, a través de una mirada irónica, siempre con un tono casi caricaturesco, la vida social del pueblo que crece en el Brasil de inicios del siglo XIX, y satiriza determinados arquetipos de esa sociedad en formación, donde conviven portugueses recién llegados y personas de «segunda clase». Los personajes entran en acción en situaciones curiosas y antojadizas, actúan según lo que dicta su sentido de supervivencia social, tal como el mayor Vidigal, que representa el orden institucional del grupo: «era el rey absoluto, el árbitro supremo de todo lo que se decía al respecto a ese ramo de la administración; [...] resumía todo en sí mismo; su justicia era infalible; no había apelación a las sentencias que el dictaba, hacía lo que quería y nadie le pedía cuentas».[9] Otras veces son guiados por el compromiso social adquirido: es este el caso de la comadre de Leonardo-Pataca, que siempre está pendiente de su ahijado Leonardo y responde positivamente a todo pedido de ayuda para desbaratar situaciones desfavorables a sus amigos, urdiendo artimañas y chismes:

> [...] era preciso poner a la comadre al corriente de lo que sucedía e interesarla en el caso; ella era lo suficientemente capaz, si se lo proponía, de ocuparse de José Manuel y ponerlo fuera de combate; gozaba de buena fama en cuanto a tener talento para *esas cosas* [...].
> —¿Sí? —respondió ella al oír la narración— ¿con que así es el caso? pues deje a ese sujeto en mis manos; le mostraré lo que valgo.[10]

Probablemente, Almeida quiso hacer con *Memorias de un sargento de milicias* una metáfora del Brasil, la que, progresiva y accidentalmente, como la vida de Leonardo, forjará una identidad —en la que interactúan todos los tipos sociales— marcada ya no solo por una clase dominante heredera del portugués conquistador, sino por el producto del encuentro con la nueva tierra, la mezcla de sus habitantes y sus costumbres con sabor local.

[8] Almeida, Manuel Antonio de, *op. cit.*, p. 5.
[9] *Ibidem*, p. 21.
[10] *Ibidem*, p. 89.

DESLINDES Y PRECISIONES

Antonio Candido discrepa de las posiciones que señalan el carácter picaresco de la obra de Almeida y la calificación «documental» que otorga al libro su principal característica y valor. Por otro lado, Candido contrapone las formulaciones morales que hace el narrador de esta novela con «una visión muy tolerante y casi amena»[11] de la vida que llevan los personajes al «ácido sarcasmo y el relativo pesimismo de las novelas picarescas»: dentro del Siglo de Oro, el malandrín termina siempre «en una resignada mediocridad [...] o más miserable que nunca en el universo del desengaño y la desilusión».[12]

Al respecto, cabe señalar que aunque Leonardo es el «héroe de la historia», esta no es contada por él mismo. En verdad, él es un actor más que resulta, pese a la adversidad, protegido por el padrino, quien aspira a hacer de él un hombre de provecho; aunque Leonardo, acostumbrado a las travesuras y a la vagancia, escapa a todo esfuerzo por su bienestar social.

Las peripecias de Leonardo y su padre Leonardo-Pataca son contadas por un narrador en tercera persona que conoce los sentimientos de los personajes y conjetura alguna de sus reacciones, mientras que en la picaresca, como se sabe, prima la visión del pícaro sobre su vida: «[...] el fracaso de sus vidas los convierte, paradójicamente, en un éxito como escritores [...]. Así, sus historias pretenden ser ejemplares y a la vez divertidas con el fin de "agradar", "sentar privanza" y "obtener mercedes" de sus lectores».[13]

Sin embargo, Candido reconoce algunas similitudes con el discurso picaresco, en especial porque ese tipo de narrativa explota un panorama de intrigas palaciegas y hace un recorrido por el universo de verdaderos trepadores sociales, como se percibe en algunas de las acciones de Leonardo, acciones que encajarían en el antihéroe picaresco.

---

[11] CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XXXII.

[12] *Ibidem.*

[13] RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando. «El discurso picaresco en la narrativa de Roberto Arlt: modernidad y ruptura». En D'ANGELO, Biagio (ed.). *Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2004, p. 334. Rodríguez indica que «en particular, toda narración picaresca pone de manifiesto un proceso de degradación cuyo legítimo estadio es el que precipita al protagonista a escribir su historia [...]. Mediante la escritura de sus vidas, estos *outsiders* se vuelven *half-outsiders*: marginales a medias, sujetos ruines en la realidad, pero redimidos por la literatura», p.335. Sobre ese aspecto, Candido precisa que «Leonardo, bien protegido por el padrino, nace malandrín hecho, como si se tratase de una cualidad esencial, no un atributo adquirido por las fuerzas de las circunstancias». CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. XII.

De ese modo, Leonardo no es un pícaro, sino «el primer gran malandrín que entra en la novela brasileña».[14]

Leonardo no pretende agradar a nadie ni, mucho menos, ascender socialmente. En un artículo sobre el deseo de ascensión social del «medro», José Antonio Maravall explica que el pícaro busca satisfacer esta necesidad por cualquier medio: [...] entre el engaño y el robo, sin descontar violencias que no llegan al crimen de sangre, pero en algún caso pueden acarrear la muerte, [...] la *aspiración de mejora social* necesita de la *actitud de hostilidad agresiva*, mas no criminal, contra la misma sociedad, y del *afán de dinero como medio técnico de ascensión*, para darnos el aspecto completo de la existencia picaresca.[15]

El personaje más cercano a esta figura comentada por Maravall lo encontramos en José Manuel (un conocido de D. María), que en un momento del relato se convertirá en el rival de Leonardo en la lucha por el amor de Luisita, sobrina de la anfitriona del «recién llegado». Ese individuo busca hacerse de la fortuna de D. María casándose con su única heredera, Luisita, muchacha apática que seguía las órdenes de su tía. Luego de la intriga montada por «la comadre» para «dejarlo fuera de combate», José Manuel logra su propósito de casarse y quitarle la fortuna a D. María, pero la dama, inconforme con este resultado, entabla una demanda, a lo que era muy aficionada, contra su nuevo pariente, y gana. La noticia desfavorable para José Miguel ocasiona su muerte.

La segunda posición con la que desacuerda Candido es la que restringe esta obra a una suerte de formato de novela documental que retrata la sociedad típica del siglo XIX y «reduce la novela a una serie de cuadros que describen las costumbres de la época».[16] El error que encuentra el crítico es que en la misma novela se excluye un elemento social del Brasil que aún permanecía: los esclavos. Asimismo, tanto la vida de la corte como de otro tipo de gente solo es mencionada. Es cierto que el narrador da cuenta a sus lectores de varias costumbres, que van desde las festividades familiares,[17] las fiestas religiosas[18] y la música[19] hasta la descripción de individuos representativos

[14] Candido, Antonio, *op. cit.*, p. XIV.

[15] Maravall, José Antonio. «La aspiración social de "medro" en la novela picaresca». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.° 312, pp. 590-625.

[16] Candido, Antonio, *op. cit.*, p. XXI.

[17] Almeida, Manuel Antonio de, *op. cit.*, pp. 3, 61 y 141.

[18] *Ibidem*, pp. 16, 68 y 77.

[19] *Ibidem*, pp. 6, 122 y 126.

de la capa social de donde extrae las situaciones: la comadre;[20] el maestro de ceremonias;[21] Pancho-Pepe, modelo del alborotador que nunca faltaba a las fiestas familiares;[22] los gitanos,[23] etc. No obstante, esta peculiaridad difiere de una reproducción fidedigna de la época. Candido apunta, en ese sentido, que algunos pasajes de la obra presentan, «precariamente», la función ejercida por la realidad social en aislados cuadros de costumbres, mientras que, en otros, el autor acierta y preserva «el colorido y lo pintoresco de la vida popular, sin situarla todavía en un excesivo primer plano».[24]

En cuanto al carácter documental, Jorge Narváez aclara que el documento tiene un carácter de registro que nos remite a un suceso legítimo: «comunica lo que se vio y vivió y, por lo tanto, registra, informa, recrea o construye, y re-construye por medio del lenguaje, imaginariamente, un conjunto de datos».[25] Es claro que la novela de Almeida no pretende ser un documento «fiel» a la sociedad de principios del siglo XIX; si seguimos ese criterio, concluiremos en que la muestra escogida para este supuesto cometido sería insuficiente. Según la observación de Candido, los cuadros retratados sirvieron, en muchas ocasiones, solo como elementos del ambiente de algunas situaciones del relato.

Esta característica documental pasará progresivamente a un segundo plano hasta dar paso al desenlace de la novela: Leonardo, tras varios enredos, terminará casándose con Luisita. Presumimos que el autor dio un ligero giro a su intención, atendiendo la mediana aceptación del público lector de su tiempo, acostumbrado a otro tipo de historias. Con este «final feliz» (término que utilizo solamente para designar el momento en que se cumple uno de los puntos más importantes de la novela romántica: el protagonista termina unido a la mujer que ama luego de impensables sucesos), Almeida mantiene el predominio del espíritu de la novela folletinesca. El personaje de *Memorias de un sargento de milicias* termina cumpliendo con «los ideales» que reclama el movimiento romántico, pero adecuados a su entorno: es ascendido a sargento y, por lo tanto, insertado en el orden establecido por el mayor Vidigal, individuo rechazado por la personalidad díscola de Leonardo. El «final feliz» también

[20] *Ibidem*, p. 29.
[21] *Ibidem*, p. 56.
[22] *Ibidem*, p. 61.
[23] *Ibidem*, p. 26.
[24] Candido, Antonio, *op. cit.*, p. XXI.
[25] Narváez, Jorge (org.). *La invención de la memoria*. Santiago de Chile: Pilmen, 1988, p. 20.

se da en cuanto a la cuestión financiera: Leonardo hereda la fortuna de su padrino y, después de casarse, conquista el dinero de su esposa.

¿CUADRO DE COSTUMBRE O «TRADICIÓN»?

En un estudio sobre el costumbrismo en el Perú, Jorge Cornejo Polar afirma que el costumbrismo no es una escuela que busque completar en lo cultural el proceso emancipador o fundar una literatura nacional, ya que los escritores que adoptan este estilo no demuestran una «clara conciencia» o «total deliberación».[26]

Almeida parece marcar distancias con sus contemporáneos románticos y no circunscribirse a la línea de moda. Por el contrario, rescata de la marginalidad, mediante la visión del narrador, a un grupo popular ignorado por la ideología de su época, pero importante para la formación del «brasileño», aunque, en el tiempo del narrador, arraigado en las tradiciones del colonizador. El discurso costumbrista que se percibe en la obra es necesario así no haya sido concebido por el autor al momento de crear el relato de ficción que ya conocemos. Tratándose del estrato popular de la urbe, el narrador-memorialista debe presentar, al lector de folletines, el «nuevo escenario» en el que se desarrollará la novela urbana.

En ese sentido, el punto de vista de un narrador en tercera persona y un lenguaje muy cercano al periodístico y con un tono ligero servirán para recrear el cotidiano de ese pequeño mundo en el que se mueve Leonardo. El primer lector de *Memorias de un sargento de milicias* conocerá tradiciones de aquella época del Rey y las comparará con las actuales (época del príncipe regente Pedro II). Durante el relato

[26] El crítico peruano indica que «el Costumbrismo en su acepción propia aparece en el Perú en 1830 y va desarrollándose durante algunos años como manifestación prácticamente única de nuestras letras. Luego, a partir de 1850, compartirá escenario con el romanticismo y hacia el final de la centuria hará lo propio con el realismo. Pero sus manifestaciones serán siempre las mismas: el cuadro o artículo, la comedia de costumbres y la poesía en sus variedades satírica y/o festiva [...]. Por otra parte, y aunque no en todos los países ni en la misma forma, el Costumbrismo, al contribuir a ejercitar al escritor en la descripción, en la caracterización, en el manejo de la trama, en el fluido de la prosa, cumple la función antecedente del cuento o novela (recuérdese que numerosas novelas latinoamericanas del XIX llevan como subtítulo "novela de costumbres" o una expresión equivalente). En el caso peruano, los cuadros de los primeros costumbristas (Segura, Pardo, Rojas y Cañas) prefiguran, más o menos, cercanamente las tradiciones de Ricardo Palma. Y prácticamente todas las novelas publicadas en el Perú en la segunda mitad del siglo XIX —las de Aréstegui, Cisneros, Casós, Matto de Turner, Cabello de Carbonera, Bustamante, Gamarra— tienen un fuerte ingrediente costumbrista». Cornejo Polar, Jorge, *op. cit.*, pp. 16 y 21. Subrayamos el término «novela de costumbres» por considerarlo un elemento importante en nuestra comparación del estilo de Almeida con el discurso costumbrista peruano. Recordemos que en la edición póstuma de *Memorias de un sargento de milicias* se añade el subtítulo «um romance de costumes brasileiros».

podemos verificar la participación activa que exige la dinámica de la narración a los lectores: «las lectoras que no estén de acuerdo con esta doctrina convénzame de lo contrario, si son capaces de hacerlo»;[27] «los lectores ya estarán curiosos por saber quién era *ella* y tienen razón; vamos a satisfacerlos»;[28] «Ya en aquella época (y dicen que es defecto de la nuestra) el compadrazgo era un verdadero resorte de todo movimiento social»,[29] etc.

El narrador nos presenta la historia en cuatro momentos.[30] El primero, que se inicia con el encuentro de Leonardo-Pataca y María de la Hortaliza, padres del personaje principal, corresponde al tiempo del rey don Juan VI, instalado en territorio brasileño, junto con su corte, entre 1808 y 1821, a causa de la invasión napoleónica a Portugal. En este primer momento, la mayoría de los habitantes representados son portugueses, mulatos libres, gitanos y jóvenes nacidos en el nuevo territorio, como es el caso de Leonardo. El narrador cuenta que la madre de Leonardo, María, es acusada de adulterio por su esposo y el pequeño es expulsado por el padre; el barbero, padrino del niño, lo recoge, protege y trata de educarlo para que vaya a Coimbra o sea clérigo. La infancia del niño transcurre en ese medio, donde «no era de los más infelices porque, si bien tenía enemigos, también encontraba protectores por todas partes».[31]

El segundo momento se inicia con el salto de «algunos años» hasta la adolescencia de Leonardo, quien se enamora de Luisita, tanto el padrino como la comadre («la madrina») hacen lo posible para unirlo a la muchacha. Esta parte se cierra con la muerte del padrino y protector de Leonardo, hecho que lo obliga a regresar a la casa paterna, iniciándose así un tercer momento.

Leonardo no consigue congeniar con su madrastra, convirtiéndose la casa familiar, con las continuas riñas entre ambos, en un verdadero campo de batalla; así, a causa de una fuerte pelea, deja nuevamente (esta vez sin ser expulsado) a su padre. Es protagonista de nuevas aventuras y simpatiza con Vidita y otra muchacha —«la del caldo»— que conoce en su empleo de ayudante de cocina en la Casa Real. El enamoramiento que siente por ambas es la causa de nuevos problemas para el joven.

---

[27] ALMEIDA, Manuel Antonio de, *op. cit.*, p. 3.

[28] *Ibidem*, p. 80.

[29] *Ibidem*, p. 180.

[30] La novela está dividida en dos partes, de 23 y 25 capítulos, respectivamente. La división planteada en este trabajo se hizo con fines metodológicos.

[31] ALMEIDA, Manuel Antonio de, *op. cit.*, p. 73.

En el cuarto momento, Leonardo aparece como granadero, una especie de ayudante del mayor Vidigal, pero sin dejar sus «diabluras». Luego de la siempre oportuna intercesión de la madrina, y de dos buenas amigas de ella, se libra del castigo impuesto por causa de una de sus travesuras. Más adelante, Leonardo es nombrado, para su fortuna, Sargento de Milicias y se casa con Luisita.

El narrador concluye el relato comentando que «de ahí en adelante aparece el reverso de la medalla [...] una sucesión de acontecimientos tristes que ahorraremos a los lectores poniendo así el punto final».[32]

A partir de lo expuesto podemos sostener que *Memorias de un sargento de milicias* más que «um romance de costumes brasileiros» es una novela que bien puede compararse con el género «tradición» instaurado por el peruano Ricardo Palma (1839-1919).

De manera semejante a las tradiciones palmistas, la obra de Almeida se vale de la carga social de la novela de costumbres para constituirse como un género donde el relato se «enraíza en el pasado para historiar un tipo o uso desaparecido». Su narrativa está «en medio camino entre el estudio histórico y el de costumbres».[33]

Sobre ese aspecto debemos subrayar que la diferencia entre cuadro de costumbre y tradición es el tiempo que representan. La tradición se refiere al pasado, y el cuadro de costumbres, al presente. Como fue demostrado hasta ahora, *Memorias de un sargento de milicias* recoge con estilo irónico las tradiciones de antaño, encontrando en este tiempo la inspiración romántica para exaltar el pasado. En ese sentido es un «novela-tradición» que recupera «las tradiciones hace mucho olvidadas».[34]

Mientras que para Palma la novedad fue la época,[35] para Almeida, la singularidad se la otorgó el grupo social elegido, con sus tradiciones, que tienen mucho del

[32] *Ibidem*, p. 193.

[33] Tauzin, Isabelle. *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia.* Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999. Citado por Cornejo Polar, Jorge, *op. cit.*, p. 215. Ricardo Palma «conoció directamente los medios modestos y los más altos. Su manera irónica y deliberadamente coloquial es fruto de ello [...]. Mezcló tan sabrosamente la realidad con la ficción que hasta ahora se debaten los insensibles por desentrañar de ellos "lo histórico" tomando por tal solo la mera erudición». Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú.* Tomo III. Lima: Villanueva, 1975, p. 964.

[34] Nogueira, Marcus. «*Memórias de um sargento de milícias*: um romance único». En <www.manfua.ufsc.br/mardelene.html>. Consulta hecha en 17/07/2005.

[35] «Palma pinta lo que ha leído o a escuchado [...]. La tendencia "lejanista" de los románticos se veía forzada a buscar inspiración en alguna parte de nuestro pasado, y como el indígena no estaba entonces ni esclarecido ni de moda, no quedaba otro camino que utilizar el Virreinato para hacer andar las evocaciones románticas. Escogido el Virreinato, se imponía que Lima fuese el centro topográfico de las *Tradiciones* [...]. Palma dio vida a su propia narración, en la que se advierten rasgos

sabor popular y donde reina «una neutralidad moral». Todos los personajes actúan guiados por su destino, al que reacomodan con «ayudas» o que es enderezado por las adversidades (recordemos a Leonardo, que siempre huye del orden y al final es nombrado sargento). El narrador consigue, en el relato, una atmósfera en la que ciertas actitudes, que en otro contexto podrían ser vistas con desagrado, sean «simples comportamientos» de «simples seres humanos», provocados por el hecho de dar a cada cual lo que se merece dentro del sistema creado por esa sociedad.

Al igual que Almeida, la obra de Palma no encaja totalmente en el patrón del Romanticismo. Ambos escritores rescatan el lado marginal de la sociedad representada por la mayoría de románticos. Fernando Unzueta sostiene que «se percibe en las tradiciones [de Palma] un gusto romántico por personajes marginados o rebeldes que desafían a la autoridad».[36] Además de eso, Palma y Almeida se acercan aún más en dos puntos: el lenguaje periodístico satírico de la época y la participación de ambos, señalada por los estudiosos de sus obras, en la formación de una identidad nacional.

Aníbal González atribuye como característica de Palma el uso estratégico de la retórica periodística para buscar un acercamiento de la época a sus lectores. Así, recoge una cita de Palma, quien definió la «tradición» como una «"tercera vía" entre los escollos de la veracidad histórica y las exigencias imaginativas de la ficción». De esta forma, el lenguaje periodístico es el que dará el halo de veracidad a situaciones jocosas y hasta absurdas, y otorgará cercanía a los lectores con las «historias» que Palma «recorta en el pasado consumado».[37] A ello debemos agregarle el toque o peculiaridad que refiere Gonzáles en su estudio: el lenguaje periodístico hace que Palma narre situaciones del pasado como si se tratasen de situaciones contemporáneas, sugiriendo a menudo paralelismos y/o contrastes entre épocas anteriores y la suya, «en un vaivén entre pasado y presente que tiende a contaminar el pasado con las formas del presente».[38]

---

contradictorios, fundidos solo bajo su sello: fantasía a lo Walter Scott; criollismo de Segura; [...] las crónicas de los padres Meléndez y Calancha, y acaso alguna indirecta influencia del indianismo brasileño a través de un contacto personal con Gonçalves Dias, a quien trató no en Pará sino en París».SÁNCHEZ, Luis Alberto, *op. cit.*, pp. 958-961.

[36] UNZUETA, Fernando. «Las *Tradiciones peruanas* y la cuestión nacional». En PALMA, Ricardo, *op. cit.*, pp. 503- 519.

[37] RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 510.

[38] GONZÁLEZ, Aníbal, *op. cit.*, p. 464.

Con un lenguaje coloquial que recupera la misma oralidad que Palma utiliza en sus relatos, el narrador de Almeida nos presenta la historia de Leonardo con frases como «Era en tiempos del Rey» (recordemos la frase que da inicio al relato de una de las más populares tradiciones de Palma, «Don Dimas de la Tijereta»: «Érase que se era y el mal que se vaya y el bien que se nos venga»).[39] Así, se permite sugerir o intentar dar consejos al lector con sabias reflexiones, tal como se hace en el capítulo «Remedios a los males» con respecto al desprecio del pasado que suelen hacer los jóvenes, o dirigirse a su lector con la misma familiaridad e intimidad que las *Tradiciones* de Palma («Lector, un cigarro o un palillo para los dientes, hablemos de historia colonial»).[40]

Este empleo de frases utilizadas por el narrador para legitimar su discurso y apelar a la credulidad del lector son indicio de que ambos autores han empleado una doble táctica para producir los relatos ya conocidos: el manejo en el texto de muchos elementos con carácter histórico, lo que ha hecho que los críticos sugieran el rasgo documental en sus producciones; la combinación del discurso periodístico, que se vale del carácter histórico para sustentar el relato (en las *Memorias...*, por ejemplo, la escena donde se explica la utilidad del Oratorio de Piedra, o en las *Tradiciones*, el acto de elección de prelado o abadesa de un convento), y las técnicas del discurso ficcional, que permiten la representación de ambientes y situaciones específicas y hace que supriman, de las fuentes historiográficas, «lo monumental que tengan éstas y se *subraye* [*o entrelinee*] lo marginal, lo humano».[41] En suma, la técnica del periodismo satírico en las *Tradiciones* y las *Memorias...* provoca en los lectores la sensación de una revelación histórica.

IDENTIDAD: «UM BRASILEIRO»

Eduardo Coutinho señala lo siguiente sobre la contribución de los escritores a la búsqueda de una literatura nacional: «[...] cada literatura nacional irá constituirse a diferencia de otra u otras, y consolidarse a través de un canon, cuya base histórica

[39] Palma, Ricardo. «Don Dimas de la Tijereta. Cuento de viejas que trata de cómo un escribano le ganó el pleito al diablo». En *Tradiciones peruanas*, pp. 7-14.

[40] *Ibidem*, pp. 87-96.

[41] *Ibidem*, pp. 459-477. Las cursivas son nuestras.

es el nacionalismo, y cuya principal preocupación es su singularidad [...] y esta referencia también cambia de acuerdo con el momento histórico, la literatura nacional no será un concepto homogéneo, sino al contrario una construcción en abierto».[42]

En 1854 se publica el primer volumen, en libro, de *Memorias de un sargento de milicias*, firmado con el seudónimo «Um Brasileiro», con lo cual los críticos distinguen la conciencia de una identidad nacional en Almeida. Esta, la única obra del brasileño, fue reconocida póstumamente y sindicada como la más moderna del Romanticismo brasileño. La ironía está presente entre las líneas de este relato que da vida a Leonardo, ese brasileño que Candido llama «malandro hecho» y que vive huyendo del orden y de las imposiciones de sus tutores, pero que termina, casi a la fuerza, encajando en ellas. Candido identificó el principio del malandro en las *Memorias*..., a la que llama «novela de malandros»,[43] y es Leonardo el mayor de todos por representar al típico brasileño.

Los cuatro momentos de las *Memorias*... están llenas de este malandrinaje por parte de los personajes, cada cual a su modo y en diferentes escalas. Así, tenemos a «la comadre», cuyo talento para esas «cosas» es reconocido por su entorno; los primos, que arman una trampa contra Leonardo; Vidita, la muchacha que puede amar sin compromisos y su curiosa familia que se adapta fácilmente a sus nuevos invitados; Pancho-Pepe, experto en peleas y alborotos, vive «de fiesta en fiesta»; el padrino y «el me las arreglé como puede» para hacerse de una herencia ajena; D. María, que vive solo para las demandas judiciales y cambia de opinión con facilidad; su sobrina Luisita, que no se inmuta ante los designios de su protectora, pues esto le permite mantener la comodidad brindada por su posición social; José Manuel y sus mentiras, que consiguen un conveniente matrimonio con Luisita; Leonardo, siempre metido en problemas cada vez que el padrino y la comadre quieren encaminarlo a un buen destino, etc.

Por otra parte, Candido compara a Leonardo-padre y a Leonardo-hijo con el *trickster* de Paul Radin,[44] al que encarnan en sus dos caras: «la estupidez, que al final

[42] COUTINHO, Eduardo, *op. cit.*, p. 60.

[43] El «malandro brasileño» es un rasgo cultural asociado a la samba, que se caracteriza por su disponibilidad bohemia y se mueve entre el mundo del trabajo, del ocio y de la pequeña trasgresión, sin que pueda ser identificado plenamente con ninguno de esos lugares sociales. Véase WISNIK, José Miguel. «Malandragem». En <www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/espanhol/artecult/musica/tnescrit/maland/apresent.htm>. Consulta hecha en 17/07/2005.

[44] Paul RADIN establece que este «granuja» es, al mismo tiempo, creador y destructor, da y niega, es quien embauca a otros y a sí mismo. No conoce el bien ni el mal, pero es responsable de ambos; siempre está a la merced de sus pasiones y apetitos;

se revela salvadora, y la astucia, que muchas veces termina en desastre, aunque provisoriamente [...] el alguacil medio tonto (Leonardo-Pataca) que termina ordenadamente su vida y el hijo astuto (Leonardo) que por poco se enreda en dificultades insalvables».[45] Leonardo, nuestro malandro con alma de *trickster*, será, para sus críticos, el antecesor del Macunaíma de Mário de Andrade.[46]

El lenguaje desprovisto de exageraciones y de un idealismo excesivo, así como el exaltar a la clase popular carioca ignorada por los románticos brasileños demuestran la perspectiva particular y aguda de Almeida, quien acertadamente recupera la tradición olvidada por los románticos y utiliza la ironía para comparar dos épocas: una regida por la corte portuguesa; la otra, por la monarquía de Brasil.■

todo lo desbarata y enreda; sin embargo, del caos que siembra, surgen, al margen de cualquier propósito, inesperadas formas de orden. No obstante, el *trickster* no se contrapone necesariamente al héroe, pues es la primera etapa en el ciclo del héroe arquetípico. Véase *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. Nueva York: Schocken, 1973.

[45] Candido, Antonio, *op. cit.*, p. XVI.

[46] «[...] en la ficción y la ensayística, particularmente del siglo XX, será constante la atribución de esas características al brasileño: vagancia, pereza, sensualidad, indisciplina, vivacidad espíritu —nuestra modalidad de "inteligencia". Creo que se puede saludar en Leonardo al ancestro de Macunaíma». Nogueira Galvão, Walnice. «Prólogo». En Andrade, Mário de. *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Copacabana, princesa do mar (1985)
Lia Mittarakis

Heitor Villa-Lobos

Música y poesía en Brasil: diálogos y correspondencias

Eva Pereira
Lúcia Pantigoso

Minha música vem da música da poesia de um poeta João
que não gosta de música.
Minha poesia vem da poesia da música de um João
Músico que não gosta de poesia.

Caetano Veloso, «Outro retrato»

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá
É ainda lá
Que eu hei de ouvir
Cantar
Uma sabiá
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar

Chico Buarque y Antônio Carlos Jobim, «Sabiá»

Como afirmó Etienne Soriau, en su clásica obra *La correspondencia de las artes*,[1] poesía y música son artes próximas, sobre todo porque las dos son expresiones temporales: dependen de la marcación del ritmo en intervalos de tiempo, de alguna forma previsibles, para su ejecución. De ahí las repeticiones tanto en uno

[1] Soriau, Etienne. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

como en otro arte, fácilmente perceptible en el caso de la poesía por la presencia de las rimas, los metros regulares, la acentuación métrica, los estribillos, las anáforas, los paralelismos, las aliteraciones y asonancias, etc. Por otro lado, la poesía también se puede aproximar a la pintura en la medida en que tanto una como otra son artes miméticas. Asimismo, como prueban los trabajos de los poetas concretos brasileños a partir de 1950, la literatura también puede ser un arte espacial, ya que produce imágenes o impresiones de realidad de un objeto descrito o representado. En el caso de la poesía brasileña, las dos aproximaciones, con la música o con la pintura, siempre pueden ser observadas. Sin embargo, para este trabajo, nos vamos a detener en el diálogo que la poesía estableció, desde el principio de la cultura brasileña, con el arte musical.

LIRA Y ANTILIRA

Como se puede observar en los fragmentos de las letras de las canciones de Caetano Veloso, y Chico Buarque y Antônio Carlos Jobim que abren este artículo, el diálogo entre las dos artes puede ser directo, a manera de citación, o indirecto, por la incorporación de las conquistas técnicas de un arte en otro. Así es que el texto de Chico Buarque y Antônio Carlos Jobim, «Sabiá», dialoga, tomando como recurso una referencia casi directa como es la paráfrasis, con el famoso poema de Gonçalves Dias, «Canção do exílio»,[2] una poesía muy marcada por la musicalidad a partir del título mismo. Utilizando un procedimiento distinto —la autoreferencia y el metalenguaje—, el texto de Caetano Veloso, «Outro retrato», parte de una contradicción para llegar a una especie de autodefinición: una poesía hecha de música/una música hecha de poesía.

De ese modo, podemos decir que el fragmento elegido de «Sabiá» revela una preocupación por mantenerse dentro de la tradición lírica, con una predominancia

[2] El poema de Gonçalves Dias, «Canción del exilio», el más parafraseado y parodiado de la literatura brasileña, es el siguiente: «Mi tierra tiene palmeras/ En donde canta el sabiá;/ Las aves que aquí gorjean,/ No gorjean como allá.// En nuestro cielo hay más luces,/ En nuestras vegas más flores,/ En nuestros bosques más vida/ Y vida con más amores.// Al pensar, solo, en la noche/ Más placer encuentro allá;/ Mi tierra tiene palmeras/ En donde canta el sabiá.// Mi tierra tiene primores/ Como no los hallo acá;/ Al pensar —solo y de noche—/ Más placer encuentro allá;/ Mi tierra tiene palmeras/ En donde canta el sabiá.// No permita Dios que muera/ Sin que vuelva para allá;/ Sin que goce los primores/ Que no encuentro por acá;/ Sin que vea las palmeras,/ En donde canta el sabiá». El poema fue traducido por Wáshington Delgado y publicado en *Tres poetas románticos. Gonçalves Dias, Castro Alves, Sousândrade*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1984 (colección Tierra Brasileña, poesía).

de la presentación del estado de ánimo del poeta, en este caso representado por la nostalgia.[3] Tal texto, fuera de la propia temática y la forma utilizada, se distingue del fragmento de «Outro retrato», pues el referente del texto de Caetano ya no es el sentimiento del poeta, sino su modo de hacer y de pensar su arte poética. Según el compositor de Bahía, seguidor y amigo de los poetas concretos, su poesía proviene de un músico que no se interesa por la poesía (João Donato), y su música, de un poeta que no se interesa por la música (João Cabral de Melo Neto), lo que hace que concluyamos con que su poética, consciente de ser un género híbrido que reúne dos manifestaciones artísticas distintas, sigue la tendencia moderna de la antilira[4] (la poesía final es antipoética y la música resultante es, por así decir, antimusical). Asimismo, el compositor percibe lo que existe de musical en la poesía, aunque esta se declare contraria a tal interferencia, y lo que existe de poético en la música, a pesar de que las palabras no sean utilizadas en la composición, como es el caso de João Donato.

POETAS-MÚSICOS, POETAS Y MÚSICOS

La conciencia demostrada en las dos composiciones presentadas de la música popular de Brasil en su relación con la poesía solo es posible porque los contactos entre las dos artes tienen una larga historia en la cultura brasileña, desde la época de la colonización del país. Una de las imágenes más conocidas del primer poeta importante de Brasil, el barroco Gregório de Matos Guerra, es justamente la del músico vagabundo que salía por las haciendas de Bahía cantando sus *lundus*,[5] género musical popular que llegó al país junto con los negros africanos, y criticando a los gobernantes del lugar con su poesía satírica.

Otro momento importante para las relaciones entre poesía y música en Brasil es el Romanticismo, cuando los poetas, interesados en «cantar» las riquezas del país, buscaban representar las diferentes etnias ahí presentes, y hacían una poesía altamente musical donde el vocabulario y los ritmos indígenas y africanos eran reproducidos

[3] La defnición tradicional de poesía lírica (un texto con fuerte presencia musical, ya que la lira era el instrumento utilizado por los poetas para acompañar la declamación de sus poemas) presenta una fuerte relación entre el poeta y la recordación de los sentimientos. Véase STAIGER, Emil. *Concietos fundamentais de poética*. Río de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

[4] Las tendencias líricas y antilíricas de la poesía moderna de Brasil fueron estudiadas por Luiz COSTA LIMA en *Lira & Antilira. Mário, Drummond, Cabral*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

[5] Un estudio importante sobre la evolución de la música erudita y popular en Brasil es el libro de Vasco MARIZ. *História de la Música en Brasil*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1985.

en los poemas.[6] En este sentido, dos poetas pueden ser destacados: Gonçalves Dias, en cuya poesía indigenista aparece, muchas veces, imitado el ritmo de los tambores y de las danzas de los indios, y Antonio de Castro Alves, cuya poesía grandilocuente y altisonante pretendía reproducir los horrores de la vida de los esclavos negros a fin de conmover a los oyentes.

Sin embargo, el momento cuando se da un intercambio aún más evidente entre los dos tipos de arte es el Modernismo brasileño, ya que los poetas, preocupados por estudiar los recursos musicales modernos para alterar el sentido y la forma del verso, al que pasaron a llamar «verso libre», hacían verdaderos ejercicios musicales que incorporaban a sus textos, en referencias directas e indirectas, tanto la música clásica como la popular; y los músicos, para ampliar sus investigaciones en el campo de los materiales musicales, procuraban estudiar los recursos utilizados por los poetas de entonces.

Esto ocurrió desde el comienzo del siglo XX y se intensificó a partir de la Semana de Arte Moderno, de 1922. Entre las actividades de la famosa «Semana» se encuentran las importantes participaciones de la pianista Guiomar Novaes, quien ejecutó piezas musicales de compositores modernos como Debussy, y del compositor Heitor Villa-Lobos, hasta hoy el más importante artista de música erudita de Brasil.[7] Villa-Lobos, como hicieran Rimsky Korsakov en Rusia, Manuel de Falla en España y otros compositores en Europa, incorporó a sus composiciones los elementos nacionales, las canciones folclóricas, infantiles y populares, muchos de ellos conocidos después de las investigaciones etnográficas realizadas por escritores como Luís da Câmara Cascudo, Ascenso Ferreira y Mário de Andrade.

Asimismo, se puede afirmar que la poesía moderna de Brasil no existiría tal como se dio sin la participación de las conquistas en el campo de la música, pues toma prestado de esta uno de sus elementos más característicos, la disonancia, producida, sobre todo, por la incorporación del ruido. En el caso de la poesía, el ruido fue el resultado de la utilización de palabras tradicionalmente no poéticas, jergas, regionalismos, lenguaje infantil y marcas de oralidad, así como de la abolición de la sintaxis tradicional y

[6] Uno de los temas musicales clásicos más ejecutados en Brasil a principios del siglo XX es el épico *O guarani*, del compositor Carlos Gomes, basado en la novela del mismo nombre del escritor romántico José de Alencar.

[7] Un interesante trabajo sobre la participación de la música en el Modernismo brasileño es libro de José Miguel Wisnik, *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura/Ciência e Tecnologia, 1977.

de la inclusión de canciones populares reelaboradas a partir del uso de la parodia. Ejemplos de este procedimiento pueden ser observados en Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira y Murilo Mendes, los tres últimos, además de poetas, fueron investigadores y críticos musicales. Mário de Andrade fue, además de etnógrafo y compositor de canciones populares, profesor de piano en el Conservatorio Musical de São Paulo; Manuel Bandeira fue crítico de música y tenía entre sus grandes amigos a los músicos bohemios de Río de Janeiro, que, incluso, musicalizaron algunos de sus poemas; Murilo Mendes, cuya disonancia en la poesía fue apuntada diversas veces por los críticos literarios,[8] estaba muy interesado en las conquistas musicales de compositores como Stravinsky y Schoenberg y atento a la presencia del jazz en la música brasileña, elementos que están referidos directa e indirectamente en su poética.

En las décadas de 1940, 1950 y 1960, los poetas Cecília Meireles y Vinícius de Moraes, siguiendo una línea de trabajo más aproximada a la tradición lírica, mantuvieron el diálogo entre poesía y música en su producción literaria. Varios de los libros de Cecília Meireles tratan de los temas musicales y muchos de sus poemas poseen títulos oriundos de este campo, especialmente sus nocturnos y canciones. En el caso de Vinícius de Moraes es aún más flagrante la relación entre las dos artes: el poeta —o «poetinha», como es llamado— fue uno de los compositores populares más celebrados de Brasil hasta los años 1980, sus temas musicales (sambas, baladas románticas, bossa nova) fueron grabados por un grupo muy amplio de cantantes y siempre presentaban un estrecho vínculo con sus textos poéticos y su temática dividida entre las relaciones amorosas y las críticas sociales.

A fines de los años 1960, con la presencia de movimientos culturales más politizados y críticos en relación con la dictadura militar de Brasil, y la mitad de la década de 1980, con la retomada democrática y la inclusión del país en la sociedad posmoderna, dos corrientes de la música y su correspondiente poesía pueden ser destacadas en el escenario cultural de Brasil. Una de ellas es la música de protesta, que tiene como sus representantes más respetados a los compositores Geraldo Vandré, Edu Lobo, el mismo Vinícius de Moraes y Chico Buarque de Holanda, las canciones de este último ya fueron comparadas con la poesía de Carlos Drummond de

[8] Este aspecto es estudiado, entre otros, por Haroldo de Campos en su ensayo «Murilo Mendes y el mundo substantivo». En *Brasil transamericano*. Traducción y prólogo de Amalia Sato. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2004.

Andrade. La otra es el tropicalismo de Caetano Veloso y Gilberto Gil, un movimiento cultural amplio que buscaba rescatar las conquistas teóricas y prácticas de la vanguardia modernista, sobre todo con la revaloración de los textos antropofágicos de Oswald de Andrade y el uso de la parodia y de la intertextualidad, y que tenía como su correspondiente en la literatura la poesía concreta de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, en especial con referencia a la música el segundo de ellos.

Un tema musical siempre visto como resultado de este encuentro entre las dos artes en el tropicalismo es «Batmacumba», grabada por Gilberto Gil, en 1968, en el disco *Tropicalia o panis et circenses*:

batmacumbaiéié batmacumbaoba
batmacumbaiéié batmacumbao
batmacumbaiéié batmacumba
batmacumbaiéié batmacum
batmacumbaiéié batman
batmacumbaiéié bat
batmacumbaiéié ba
batmacumbaiéié
batmacumbaié
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaié
batmacumbaiéié
batmacumbaiéié ba
batmacumbaiéié bat
batmacumbaiéié batman
batmacumbaiéié batmacum
batmacumbaiéié batmacumbao
batmacumbaiéié batmacumbaoba

En *Música popular e moderna poesia brasileira*, Affonso Romano de Sant'Anna llama la atención con respecto al aspecto visual de esta composición, en especial la construcción de la imagen del murciélago, obtenida con la disposición gráfica del texto, posible en términos estéticos por la referencia a Batman, el héroe de la serie televisiva, muy popular en el Brasil de entonces.[9] En el texto también se puede observar el trabajo de destrucción de la sintaxis tradicional, la incorporación de palabras extranjeras (*batman*), la mezcla de culturas (africana/americana) y, en el campo sonoro, el juego con la repetición de los mismos elementos, con predominancia de la percusión. La operación mental necesaria para la comprensión y la apreciación de este tipo de música la aproxima, una vez más, a la corriente antilírica de la poesía moderna brasileña que apuntábamos al comienzo de este artículo.

Después de los años 1980, con la vuelta de la democracia, la invasión de los grupos de *rock* (internacionales y nacionales), el *boom* de la música *sertaneja* en las radios y canales de televisión en Brasil y el desarrollo del cine como opción de entretenimiento, las relaciones entre las dos artes tuvieron una disminución. Compositores como Caetano Veloso y Chico Buarque, siempre estudiados como promotores de la aproximación de la música a la literatura, dejaron de ser el puente entre las dos actividades: el primero se dedica hoy más a la composición y organización de música para el cine o a la interpretación de los clásicos (o estándares); el segundo, de cierta forma, abandonó la música y se dedicó, con merecido éxito, a la escritura de novelas.

De ese modo, tanto la poesía como la música popular en Brasil hoy en día están pasando por una redefinición y es muy difícil determinar tendencias y novedades, debido, sobre todo, a la gran variedad de estilos y de temas utilizados en las composiciones, sean poéticas o musicales. Sin embargo, para retomar las líneas de la música y la poesía brasileñas, dos nombres, por lo menos, pueden ser destacados en este escenario: el ex miembro del grupo de *rock* Os Titãs y actual integrante de los Tribalistas, Arnaldo Antunes, y el poeta y compositor Antonio Cícero. Arnaldo Antunes, estudioso de la literatura y poeta, ya realizó composiciones para grupos de danzas y publicó libros de poemas; influenciado por los concretistas y con un tipo de composición muy marcado por la intertextualidad y la parodia, el músico paulista puede ser identificado como un continuador de la tradición antilírica de la

[9] Véase Sant'Anna, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980, pp. 260-261.

poesía brasileña. Por su parte, Antonio Cícero, sin ser excesivamente melodioso, propone una poesía donde el trabajo con el lenguaje se percibe como esencialmente lírico y dependiente de la música. ■

O tráfego (1974)
MIRANDA

Participantes de la Semana de Arte Moderno

La poesía modernista en el país de los Andrades[1]

Hilda Scarabôtolo de Codina

El movimiento de renovación en las artes, en especial en la literatura, en Hispanoamérica y en Brasil recibió el nombre de Modernismo. Estas dos variantes propiciaron, pese a la diferencia en el tiempo y a la intensidad en la ruptura de los cánones vigentes, nuevos caminos para la creación, tanto en la temática como en el campo de los recursos lingüísticos y expresivos. El Modernismo brasileño estuvo muy ligado a la vanguardia europea de finales del siglo XIX y comienzos del XX, pero mantuvo una independencia que le permitió crear con voz propia y enriquecer el universo poético con diferentes posturas.

Así como en 1896 quedó fundado el Modernismo hispanoamericano con la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío, hay también una fecha clave para el Modernismo brasileño: 1922, cuando se inicia el proceso de ruptura con el pasado, en la intensa búsqueda de una expresión más cercana a la identidad nacional.

Con relación al Perú sería oportuno señalar que Cesar Vallejo es el poeta que establece un puente entre el Modernismo de Darío y de Chocano y el Modernismo

[1] «En el país de los Anrades» es el título de un poema de Carlos Drummond de Andrade publicado en el libro *Rosa do povo*, de 1945, y recogido en *Poesia e prosa* (Río de Janeiro: Nova Aguilar, 1992), y trata principalmente de su relación personal con su familia paterna. Utilizamos la expresión presente en el poema de Drummond en este trabajo, pues, aunque no sean parientes, llama la atención que tres de los principales poetas de Brasil (Mário, Oswald y Carlos Drummond) tengan el apellido Andrade.

brasileño, transitando por ambos movimientos al coincidir, a partir de 1922, año de la publicación de *Trilce*, con los postulados fundamentales de los poetas modernistas brasileños y su vinculación con la vanguardia.

Los cambios sustanciales que el Modernismo de 1922 propició en la literatura brasileña (partiendo de la necesidad de implantar nuevos recursos de lenguaje y de formular una temática original, rompiendo fuegos contra la inercia literaria vigente, incorporándose a la vanguardia europea) hicieron posible que el movimiento actuara en profundidad y creara condiciones para el ejercicio de la literatura creadora y la reformulación de la conciencia estética. Siendo un movimiento sin cánones, sin programa estructurado, le fue posible desdoblarse continuamente en posibilidades que conllevan ya, en su cierne, nuevas propuestas creadoras. Eso permite afirmar que el Modernismo continua vivo y completándose sin cesar en lo literario a pesar de haber terminado históricamente.

El Modernismo tuvo inicio en 1922 con la realización de la Semana de Arte Moderno en la ciudad de São Paulo y terminó su ciclo caracterizador, visible, en 1945. Dentro del amplio camino trazado por el Modernismo (donde se encuentran no solo diversidad, sino posiciones encontradas y hasta antagónicas), la primera fase, de 1922 a 1930, se presenta como el eje de una rueda apuntando hacia diferentes direcciones, teniendo como denominador común la decisión de investigar con libertad y el predominio de la poesía en toda la línea de la creación literaria. Esta es la fase que ve surgir algunos de los más importantes poetas brasileños, como Mário de Andrade y Oswald de Andrade, entre otros.

En estas breves consideraciones se analizará la posición de Mário de Andrade y Oswald de Andrade en relación con el lenguaje y su valor específico en la constitución de la obra poética, y el diferente enfoque de cada uno sobre los mecanismos de la creatividad.

MÁRIO DE ANDRADE: EL POETA-HACEDOR

Mário de Andrade fue la figura central del movimiento, el fuerte agenciador de ideas; realizó proselitismo por todo el Brasil y trató de reformular la problemática de la literatura de su tiempo. Por ello, su poesía se ha resentido, muchas veces, del exceso de intención revolucionaria y del experimentalismo. En el Modernismo brasileño, el poeta pierde el carácter sacerdotal, demiúrgico, del

Modernismo hispanoamericano, ya que aparece como el demoledor sistemático del pasado, el destructor del esquema tradicional, y la inspiración («el estado de gracia», elemento preponderante en la poesía de aquel entonces) es sustituida por el trabajo con los materiales cotidianos («el estado de inocencia»). Ejemplo de la primera línea de fuerza de la poesía modernista brasileña es su poema «Garúa de mi São Paulo», publicado en el libro *Lira paulistana*:

Garúa de mi São Paulo,
—Emblema triste de martirios—
Un negro se acerca, ¡es blanco!
Sólo bien cerca queda negro,
Pasa y vuelve a quedar blanco.

Mi São Paulo de la garúa,
—Londres de las nieblas finas—
Un pobre se acerca, ¡es rico!
Sólo bien cerca queda pobre,
Pasa y vuelve a quedar rico.

Garúa de mi São Paulo,
—Costurera de malditos—
Viene un rico, viene un blanco,
Son siempre blancos y ricos…

Garúa, sal de mis ojos.[2]

Como se puede ver en el poema, sería una afirmación incompleta decir que el poeta del Modernismo brasileño haya perdido radicalmente su condición de hierofante. Más bien, se confirma ahí la presencia de la primera de las dos líneas de fuerza (una representada por Mário de Andrade y la otra por Oswald de Andrade) que dominan las ideas estéticas del período 1922-1930. En esta primera línea, el poeta busca conciliar el misterio del acto creador y el ejercicio de la crítica, considerados ambos como actividades de una forma de energía espiritual peculiar. Será solo con Oswald de Andrade, como

[2] Véase Scarabôtolo de Codina, Hilda (org.). *Tres modernistas brasileños. Mario, Oswald, Cassiano*. Prólogo y traducción de Javier Sologuren. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1977, p. 31.

veremos más adelante, que el poeta adquiere la dimensión de constructor de un nuevo orden formal, de inventor de una nueva disposición para los materiales, dejando de lado completamente la función de mediador, de intérprete del mundo ideal.

En «A escrava que nao é Isaura», pequeño ensayo sobre estética modernista, Mário de Andrade considera la poesía como comunicación que debe «recrear en el espectador una conmoción análoga a la de aquel que la sintió primero».[3] En la génesis de la creación poética radica la «conmoción» que provoca el «lirismo puro», que, sumado a la crítica (en el sentido de esteticismo, de trabajo) y a la palabra, da como resultado la poesía.

El lirismo puro, originado por una conmoción, produce un estado especial, una transformación interior que predispone al acto creador. La inspiración de los románticos, considerada en su momento como el principio creador por excelencia, está muy lejos de ese lirismo puro o de ese «estado poético»,[4] que, aunque constituyen el punto de origen de la creación, son insuficientes por sí solos para producir la obra poética. «En toda creación se da un esfuerzo de voluntad», señala Mário de Andrade, y es necesario agregar al lirismo un intenso trabajo de crítica para alcanzar, mediante el instrumento artístico (el lenguaje), «un máximo de expresión».[5]

El «orden intelectual» es sustituido por el «orden subconsciente» y, por ese motivo, «en la poesía modernista el lirismo puro es presentado con el mínimo de desenvolvimiento que sobre él pueda practicar la inteligencia». Mário escribió «A escrava que nao é Isaura» en 1922, pero la publicó en 1924. En el posfacio del libro comenta que muchas de sus ideas se han transformado, entre ellas, la referente a la «bancarrota de la inteligencia»,[6] al opinar que «la inteligencia procedió negativamente apagándose ante los otros dominios del ser». Habiendo partido del lirismo subconsciente, Mário acaba por restaurar la inteligencia, si no en su superioridad y prioridad, por lo menos, en el dominio, la orientación que le cabe.

A propósito de la reincorporación de la inteligencia a los quehaceres del ejercicio creativo, Julien Benda, al comentar «la voluntad consciente» de Valéry, advierte lo siguiente en relación con la estética moderna:

[3] Andrade, Mário de. «A escrava que não é Isaura». En *Obra imatura*. São Paulo: Martins Editora, 1960, p. 203. Las traducciones de las citas de textos en portugués son nuestras.

[4] Valéry, Paul. «Poésie et pensée abstraite». En *Varieté V*. París: Gallimard, 1945, p. 135.

[5] Andrade, Mário de, *op. cit.*, p. 243.

[6] *Ibidem*, p. 205.

> La doctrina (muy alejandrina) consiste, entonces, no tanto en desterrar la inteligencia de la literatura, sino, por el contrario, en admitirla como soberana (bajo la forma de trabajo artístico, no de esfuerzo de análisis, ni de penetración de lo real) para oponerla a los elementos de afectividad que pueden entrar en la composición de la obra literaria: la inspiración y, más generalmente, los impulsos del corazón.[7]

Muchas veces, Mário criticó el experimentalismo, la falta de preparación de los artistas contemporáneos y, de manera especial, de los poetas modernistas. Cree que la labor artesanal es indispensable para el artista que desea conocer los secretos de los materiales que va a manipular. Asimismo, concibe la manifestación artística organizada en tres etapas:

> Una, la única verdaderamente pedagógica, es el trabajo artesanal, que es el aprendizaje del material con que se hace la obra de arte. Otra manifestación de la técnica es el virtuosismo, llamémoslo así, en la falta de palabra específica, entendiéndose virtuosismo del artista creador el conocimiento y práctica de las diversas técnicas históricas del arte. Finalmente, la tercera y última región de la técnica es la solución personal del artista al hacer la obra de arte.[8]

A simple vista parecería que, al considerar la «solución personal» como la última región de la técnica, Mário sustrae de la poesía su «aura» tradicional y confía en que el poeta, sin el impulso lírico, pueda crear su universo poético. No hay tal contradicción entre su fórmula «lirismo puro + crítica + palabra = poesía» y la «solución personal» aliada a la técnica. Si él acepta como fundamental para la poesía moderna la variedad de temas (no hay temas antipoéticos), la rica veta del subconsciente, la simultaneidad, la síntesis y la rapidez, todos esos elementos sometidos a un riguroso tratamiento técnico escapan, sin embargo, a esa «solución personal», una partícula imponderable, imposible de ser aprehendida y que cae dentro del ámbito de lo inefable. El poeta de Mário de Andrade, además de ser un obediente artesano y un técnico que investiga con «voluntad estética», dejando de lado el exceso de individualismo y profundizando en su cosmovisión, es también un inspirado participante del misterio.

[7] Benda, Julien. *El triunfo de la literatura pura*. Buenos Aires: Argos, 1948, p. 127.

[8] Andrade, Mário de, *op. cit.*, p. 204.

Sin embargo, el misterio para Mário no va en desmedro de la actitud crítica que todo poeta debe ejercer con riguroso criterio y vigilancia. Las dificultades que se presentan al poeta para transmitir el estado poético por medio de la palabra no pueden ser resueltas apenas por el impulso lírico o por una dosis de misterio. El poeta debe resolver una serie de problemas que la creación misma plantea intentando múltiples opciones para llegar al poema, al verdadero poema, que, al contrario del lenguaje ordinario, «no muere por haber vivido: está hecho expresamente para renacer de sus cenizas».[9]

Mediante el itinerario de Mário-poeta se puede establecer algunos puntos fundamentales sobre la función del poeta moderno. En primer lugar, se evidencia, para el poeta, la importancia de expresar «lo único», lo original de su tiempo y de sí mismo, pues dependerá solo de él que sus ideas sean más originales, en la medida en que representan una cogitación personal, un hallazgo suyo, una fórmula única: «Acostumbro andar solo», «No me digan ahora que ando en búsqueda de la originalidad, porque ya descubrí dónde estaba, me pertenece, es mía».[10] En segundo lugar, la creencia de que «versos no se escriben para lectura de ojos mudos. Versos se cantan, se gritan, se lloran» es la reivindicación del «lenguaje activo», que, según Benda, «es el retorno a las literaturas primitivas, destinadas a ser declamadas, en tanto que una de las peculiaridades de la civilización ha sido considerar la literatura como que lectura».[11] Como consecuencia, la metrificación es despreciada para dar lugar a los «ritmos interiores de los que el poeta no tiene que dar cuenta a nadie y, algunas veces, a las fantasías expresivas, pausas respiratorias, efectos cómicos, etc.».[12] Finalmente, el principio de la libertad creadora, la valorización del subconsciente, la falta de un mundo coherente y estable, el cambio de los valores, o mejor, la imposibilidad de creer en un valor fijo, el rápido cambio del pensamiento moderno, conducen al artista a un sentimiento de completa precariedad de su forma de arte. Haroldo de Campos señala, con precisión, ese fenómeno en la poesía de Oswald de Andrade: «El nuevo arte es un arte en el horizonte de lo precario que se despoja de los nobles y exclusivos implementos de lo eterno para incorporar la categoría de lo contingente».[13]

[9] Valéry, Paul, *op. cit.*, p. 151.

[10] Andrade, Mário de: «Prefácio interesantísimo». En *Poesias completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955, pp. 27-30.

[11] Benda, Julien, *op. cit.*, p. 50.

[12] Andrade, Mário de. «A escrava que não é Isaura», p. 228.

[13] Campos, Haroldo de (org.). *Poesias reunidas de Oswald de Andrade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966, p. 24.

Llegamos, por lo tanto, a la definición de un poeta que si bien no participa del mundo carismático de Rubén Darío y de los poetas del Modernismo hispanoamericano, acepta el impulso lírico, «el estado poético», como punto de partida para el misterio de la creación poética, que se desarrolla con todo trabajo del espíritu, siguiendo una elaboración minuciosa, sujetándose a todas las contingencias de las tentativas y de las opciones en el esfuerzo de adecuar, con originalidad y perfección, el pensamiento a la palabra.

«El modo lírico despierta el deseo de actuar»[14] y lleva al poeta a *hacer* el poema. Se retoma, de esa manera, el sentido etimológico de *poïein* ('hacer') y se llega a la concepción del poeta-hacedor, aquel que se realiza en «obras de espíritu», que son «aquellas que el espíritu quiere hacer para su propio uso, empleando para este fin todos los medios físicos que le puedan servir».[15]

Dentro del ámbito de ese concepto se alinean, con diferentes matices, varios poetas del Modernismo brasileño buscando conciliar el misterio del acto creador con el ejercicio de la crítica, ambos considerados como actividades de una forma de energía espiritual de naturaleza especial,[16] que es condición del poeta.

OSWALD DE ANDRADE: EL POETA DESACRALIZADO

El 18 de marzo de 1924, Oswald de Andrade publica, en el *Correio da Manhã*, el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, que constituirá el punto de partida de la otra línea de fuerza que se hace presente en el desarrollo del Modernismo brasileño. Sintetizando ideas que estaban en el ambiente cultural brasileño de esa época (actualización de la poesía, mirada hacia adentro, rescate de la pureza genésica yendo a las fuentes de la brasilidad, el uso del lenguaje cotidiano) y otras que circulaban entre la vanguardia europea (la libertad y la invención creadoras, la aventura poética, entre otras), Oswald de Andrade expone el sentido de la ruptura histórica y el impulso revolucionario que se fermentaba en el seno de los modernistas de 1922. Así lo expone en su poema «Historia patria»:

[14] Andrade, Mário de. «A escrava que não é Isaura», p. 286.
[15] Valéry, Paul, *op. cit.*, p. 300.
[16] *Ibidem*, p. 156.

Allá va una barquita cargada de
Aventureros
Allá va una barquita cargada de
Bachilleres
Allá va una barquita cargada de
Cruces de Cristo
Allá va una barquita cargada de
Encomenderos
Allá va una barquita cargada de
Españoles
Paga prenda
¡Prenda los españoles
Allá va una barquita cargada de
Gobernadores
Allá va una barquita cargada de
Holandeses
Allá va una barquita llena de indios
Otra de degradados
Otra de palo de tinte

Hasta que la mar entera
Se cuajó de transatlánticos

Y las barquitas se quedaron
Jugando a las prendas
Con la raza mezclada
En el litoral azul de mi Brasil.[17]

«La poesía existe en los hechos»,[18] con esa aserción se abre el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil.* No hay separación entre el artista y el mundo fenomenológico, tampoco debe haber transposición de los hechos con sentido naturalista; la obra de arte se realiza en la materia, mediante el artificio creador y los nuevos mecanismos del lenguaje, que el artista moderno ya tiene a su disposición o los inventa. La realidad

[17] Véase Scarabôtolo de Codina, Hilda (org.), *op. cit.*, pp. 53-55.

[18] Andrade, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil. Revista de Cultura Brasileña*, n.° 47, 1978, p. 43.

ya no se mira desde afuera, dando de ella una simple impresión, sino que se interpreta y vive desde adentro.

Ese comportamiento amplía considerablemente el campo poético, pues todo son hechos estéticos «revirtiendo en riqueza»: «Las chozas de azafrán y de ocre en los verdes de la barriada, bajo el cielo brasileño», «La riqueza de los bailes y de las frases hechas», «La formación ética rica. Riqueza vegetal. El mineral, la cocina. El vatapá, el oro y la danza».[19] El arte contemporáneo afirma, con especial insistencia, su esencialidad y su naturaleza original. El artista ha profundizado la conciencia de su libertad y ha buscado para su arte el lenguaje específico que le correspondía. Al mismo tiempo, «los hombres que sabían todo se deformaron como gomas infladas. Reventaron. La vuelta a la especialización. Filósofos haciendo filosofía, críticos, crítica, amas de casa tratando de cocina». Por ese motivo, el poeta también organiza su mundo, original y autónomo: «La poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren».[20]

Oswald se rebela contra el viejo criterio que consideraba el arte como subsidiario de lo social y rescata el carácter específico del arte: «Ágil el teatro, hijo del saltimbanqui. Ágil e ilógico. Ágil la novela nacida de la invención. Ágil la poesía».[21]

El artista moderno se enfrenta a un mundo disociado, múltiple, que ahonda en él la conciencia de esa disparidad, pero, al mismo tiempo, lo predispone, lo instiga a realizar la tarea de organizar, de acomodar todos esos elementos fragmentados en un nuevo orden.

Se puede ver cómo se desarrolla ese proceso en Oswald, pues este desintegra los elementos de la realidad para, luego, reunirlos en una nueva disposición, en un molde original. Para eso, en una actitud polémica, se entrega al experimentalismo, al anhelo de pureza y al deseo de encontrar un lenguaje «natural y neológico».[22] Por consiguiente, el poema resultante de ese proceso de reorganización resulta un objeto que la invención del poeta despojó de su sacralidad, de su carga de *ethos*, listo para ser consumido. Haroldo de Campos, en su excelente estudio «Uma poética da radicalidade», señala que en el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* se observa claramente

[19] *Ibidem*, pp. 43-44.
[20] *Ibidem*, p. 44.
[21] *Ibidem*.
[22] *Ibidem*, p. 45.

ese movimiento pendular destrucción/construcción: «La poesía de Oswald de Andrade acusa de esa manera ambas vertientes: la destructiva, desacralizante, y la constructiva, que rearticula los materiales preliminarmente desjerarquizados».[23]

Asimismo, para Oswald de Andrade, la poesía «Pau-Brasil» sería «la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general». No obstante, «como la época es milagrosa», esa construcción, que sucederá a la fragmentación, tendrá también leyes nuevas, de acuerdo con su tiempo: «el trabajo contra el detalle naturista: por la síntesis, contra la morbidez romántica; por el equilibrio geométrico y por el acabado técnico; contra la copia, por la invención y la sorpresa».[24] Las leyes, sin embargo, no son suficientes para realizar esa construcción de materiales puros, pues hace falta «ver con ojos libres» y «substituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua». Del mismo modo, resulta necesario complementar tales leyes con una «nueva escala»: «la propaganda produciendo letras mayores que torres. Y las nuevas formas de la industria, de los transportes, de la aviación... Laboratorios y talleres técnicos. Lo correspondiente a la sorpresa en el arte».[25]

Hay en ese llamado a las conquistas técnicas una visible influencia del Futurismo y, al mismo tiempo, otro aspecto que fue señalado por Haroldo de Campos: «la respuesta del arte a la industria». A medida que la tecnología avanza y asume las funciones del artista, este se supera continuamente buscando nuevas formas creativas, hasta que «el circuito se cierra, se torna reversible, la serpiente muerde su propia cola, y la vanguardia pasa a encontrar pretextos creativos en la propia cultura de masas, o en los detritos y emblemas de esa cultura».[26] Al pedir «lo correspondiente de la sorpresa física en el arte», Oswald de Andrade se anticipa a la importancia del dibujo industrial (su texto corresponde a un lenguaje de masa) y al impacto eficaz, agresivo, de esa forma de expresión (sorpresiva, visual y sintética) de la tecnología industrial.

El regreso al sentido puro de la poesía Pau-Brasil va unido al propósito y a la ambición primordial del Modernismo brasileño de rescatar la originalidad subyacente en el alma nacional, haciendo uso, para eso, de todas las conquistas expresivas de la vanguardia europea y de las técnicas ofrecidas por la modernidad.

[23] Campos, Haroldo de, *op. cit.*, pp. 24-25.
[24] Andrade, Oswald de, *op. cit.*, p. 46.
[25] *Ibidem.*
[26] Campos, Haroldo de, *op. cit.*, p. 24.

El primitivismo modernista asume en Oswald de Andrade y Mário de Andrade dos rostros distintos, cada uno ligado a su respectiva cosmovisión. El propio Mário se encarga de hacer las distinciones cuando, en una carta, le recrimina a Tristão de Athayde haberlo llamado «primitivo», en el sentido de la orientación que Oswald dio a esa palabra. Y aclara: «soy primitivo porque soy un individuo de una fase que se inicia».[27] Así, Mário se siente primitivo porque cree intensamente que se encuentra en el inicio de una etapa genésica y de honda significación creadora. Oswald, a su vez, se siente primitivo porque «ve con ojos libres» y se propone zambullirse en los orígenes para buscar el material puro, no contaminado, que él jerarquiza de acuerdo con su libertad creadora. Existe, sin embargo, una contradicción entre su ingenuidad primitiva y el gran esfuerzo de elaboración, de utilización de las técnicas expresivas, de perfeccionamiento formal que significa su obra poética. Es un primitivo que, como observa Mário, no renuncia a la sátira y a la travesura de tono irónico, sino que la espontaneidad de su poesía esconde una fuerte trabazón formal que está lejos de tener la sencillez que aparenta.

«PRÁCTICOS. EXPERIMENTALES. POETAS»

La destrucción sistemática que el poeta oswaldiano debe ejercer para recrear continuamente tiene su base en el Dadaísmo, tomado no tanto como una tendencia artístico-literaria, sino como una actitud de espíritu que lleva hasta las últimas consecuencias su antidogmatismo haciendo tabla rasa de todo lo anterior: «Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología».[28] El poeta inventa su arte sin necesidad de una búsqueda coherente, sin partir de datos racionales o trabajar con materiales ordenados. El poeta dadá no «crea obras», sino que «fabrica objetos» con intención polémica, arbitraria y provisional. Ese enfoque de la obra de arte hace poetas «prácticos», «experimentales» y plantea el problema literario en tanto que problema de expresión literaria, exclusivamente, libre de cualquier consideración de tipo moral, social o intelectual. De esa manera, el poeta oswaldiano se expresa lo menos posible intuitivamente y, por ende, ejerce un

[27] Fernandes, Lygia (org.). *71 cartas de Mário de Andrade*. Río de Janeiro: Livraria São José, s. f., pp. 21-22.

[28] Andrade, Oswald de, *op. cit.*, p. 48.

control sistemático contra la invasión no solo de la retórica, sino de la elocuencia para llegar a la invención pura. Mário, en cambio, considera necesaria la elocuencia, «hija legítima de la vida»; así, establece sus discrepancias en relación con Oswald.

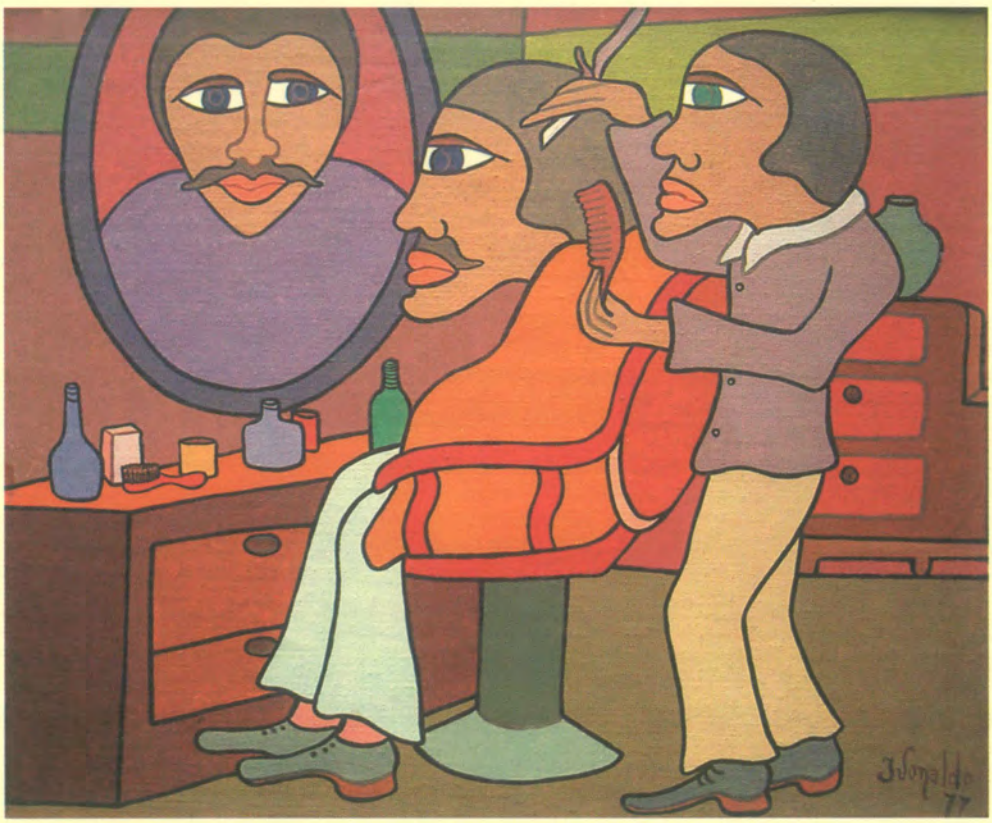
En ese mundo autónomo de la palabra, cerrado sobre sí mismo, destituido lo más posible de los elementos afectivos, el poeta resuelve la tensión interior utilizando, con arbitrariedad y conciencia crítica, todos los medios de expresión: «La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos».[29] Además, el lugar común, la frase hecha, las técnicas de fotomontaje tomadas del cine, la travesura (poemas chistes), el despojamiento discursivo (poemas minutos), la ordenación tipográfica y la condensación estilística son los medios expresivos de esa poética.

El poeta oswaldiano, en ese juego de tesis y antítesis, en su dialéctica de destrucción/construcción, dispensa el don divinatorio o el impulso lírico y se fundamenta en su inteligencia, fabricadora de mundos: «somos concretistas». Es antidogmático y condena el pensamiento organizado, centrado: «Las ideas toman cuenta, reaccionan, queman gente en la plaza pública. Suprimamos las ideas y las otras parálisis», y acepta la práctica de la discontinuidad intelectual: «Por los itinerarios. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas».[30]

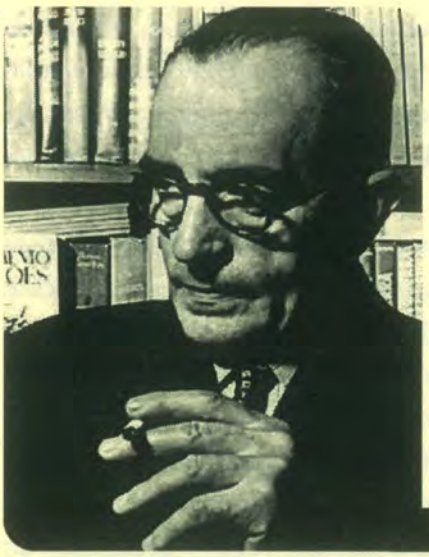
Por todas estas razones, la crítica brasileña señala una línea de continuidad que, partiendo de la «poética sustantiva» de Pau-Brasil, congrega en una misma dirección a los poetas Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto y el Concretismo brasileño.

El poeta oswaldiano, inventor y concretista, se halla en el margen opuesto al poeta rubendariano, participante de la naturaleza divina, y a medio camino del poeta-hacedor de Mário de Andrade. Es un poeta desacralizado que ha substituido el «estado de gracia» por el «estado de inocencia». ■

[29] *Ibidem*, p. 45.
[30] *Ibidem*, p. 58.



O barbeiro (1977)
Ivonaldo



Graciliano Ramos

El niño en la tierra de la imaginación. La literatura infantil en la obra de Graciliano Ramos

Hilda Neyra

«A terra dos meninos pelados», devido à relativa neutralidade estilística, não se inscreve entre os momentos mais altos da sua prosa. Dois motivos, é certo, justificam tal neutralidade: em primeiro lugar, trata-se de uma história destinada às crianças; em segundo, a própria narrativa é ambientada de maneira vaga. No norte? No centro? Não se sabe. Mais exatamente, a situaríamos em um lugar qualquer ou em nenhum lugar. O nome Cambacará, cidade onde vive o menino, é imaginário.

Osman Lins, «O mundo recusado, o mundo aceito e o mundo enfrentado»[1]

El mundo de la imaginación, «lugar cualquiera» o «lugar ninguno», que descubre Osman Lins en «A terra dos meninos pelados» («La tierra de los niños sin pelo»), de Graciliano Ramos, es uno de los principales temas de la literatura infantil y uno de los principios básicos de todos aquellos géneros literarios donde la ficción juega un papel fundamental. En el caso de la literatura para niños, esta capacidad de invención de mundos paralelos y distintos de la realidad,

[1] En Ramos, Graciliano. *Alexandre e outros heróis*. 27.ª ed. São Paulo: Record, 1986, pp. 194-195. «A terra dos meninos pelados», cuento a ser analizado en este trabajo, es una de las historias recogidas en este volumen. Agradezco a Gabilú Fonseca por su traducción del cuento y a Luis Flores por sus sugerencias en relación con los problemas planteados por la literatura infantil.

presentada casi siempre en textos con «relativa neutralidad estilística», es aún más flagrante. Como se sabe, la fantasía es una condición fundamental del desarrollo normal de la personalidad del niño, pues le es orgánicamente inherente y esencial en su actividad mental, en la expresión de sus habilidades creadoras y de sus impresiones del mundo y de las experiencias personales.

El cuento infantil, en la forma oral o escrita, es el medio privilegiado para el espacio de la fantasía, no solamente porque hace funcionar el imaginario del lector, sino porque es el escenario donde el héroe resuelve sus dilemas personales o sociales. Ahora, si el universo infantil está representado en este mundo creado por la voz del contador de historias o por el texto escrito, tanto más completo será el proceso de identificación del niño con los personajes y situaciones descritas. Como sostiene Jacqueline Held, ello ocurre porque en el espacio creado en el mundo de la fantasía se puede percibir la convergencia y la fusión de elementos reales y ficcionales: un país «inventado» es, al mismo tiempo, resultado de la imaginación y de elementos conocidos y vivenciados en el país «real».[2]

Lo que hacen los grandes escritores de cuentos para niños es, justamente, satisfacer esta necesidad narcisista que tienen los niños de hablar del propio mundo, aprovechando también su tendencia natural al animismo de los objetos y los seres de la naturaleza y, por lo tanto, a la invención de un mundo distinto de aquel donde vive. De ahí la necesidad psicológica que tienen los niños del contacto con los cuentos de hadas; por ejemplo, en ese país «inventado», el niño busca protección contra los peligros del mundo real y encuentra respuestas, aunque en un estado de preconciencia, a sus inquietudes existenciales.[3]

La literatura para niños, muchas veces subestimada y marginada, adquiere en los últimos años una mayor relevancia gracias al aporte de grandes escritores y de innumerables estudios críticos. Siguiendo un enfoque cronológico, podemos decir que antes del siglo XII la literatura, recibida predominantemente en forma oral y que contaba grandes hazañas de héroes caballerescos (*El mío Cid*, *La canción de Rolando*, *Las mil y una noches*, entre otros), era lo único que tenían los niños.[4] La

[2] Véase HELD, Jacqueline. *O imaginário no poder: as crianças e a literatura fantástica*. São Paulo: Summus, 1980, p. 77.

[3] «El cuento de hadas es orientado hacia el futuro y guía al niño —con palabras que puede entender tanto en su mente inconsciente como conciente— a abandonar sus deseos de dependencia infantil y conseguir una existencia más satisfactoriamente independiente». BETTELHEIM, Bruno. *A psicanaálise dos contos de fadas*. 15.ª ed. Río de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 19. Las traducciones de las citas de textos en portugués son nuestras.

[4] Véase VÉLEZ DE PIEDRAHÍTA, Rocío. *Guía de literatura infantil*. Bogotá: Norma, 1991, p. 26.

poca cantidad de libros, por falta de escuelas y de medios de reproducción gráfica más avanzados en la Edad Media, hizo que la actividad de contar y trovar, que se hacía al atardecer y con el grupo junto al fuego, persistiera por mucho tiempo en los campos y aldeas. El auditorio abarcaba toda la gama social sin distinguir edad, sexo, formación, etc., y las personas se reunían para oír, por ejemplo, cuentos de espantos en una atmósfera muy semejante a la que hoy reúne a la gente frente al televisor. La figura principal del grupo era el contador de cuentos, quien valiéndose de su habilidad para narrar lograba transmitir mitos y leyendas, utilizando para ello solamente la voz y el cuerpo.

A partir del siglo XVII, después de la invención de la imprenta, aparecieron los libros de fábulas, que, con sus moralejas, eran muy útiles para los objetivos educativos, ya que lograban promover una visión moralista y ética en los niños. El ingenioso Charles Perrault (1628-1703) representa un caso diferente en comparación con el tono moralista tradicional, pues añadió la «diversión» a tales historias de fondo pedagógico. Cuando Perrault y los hermanos Jacob y Wihelm Grimm compilaron y adaptaron los cuentos de la tradición oral, la literatura infantil empezó a perfilarse y aceptarse. Antes de este acontecimiento, todos los libros destinados a los niños tenían un carácter didáctico y moralizante: por medio de ellos eran transmitidas ideas elaboradas a imagen y semejanza de los adultos y de las clases dominantes.

El siglo XIX es considerado el «Siglo de Oro» de la literatura infantil, pues presenta como notable acontecimiento el nacimiento de Hans Christian Andersen, en 1805, además del valioso aporte de escritores como Mark Twain, R. L. Stevenson, entre otros, dedicados exclusivamente a la creación de textos para niños. A pesar de reconocerse la contribución de estos grandes representantes, para muchos, este joven género literario todavía era visto como una subliteratura: frente al racionalismo propio de entonces, la literatura infantil era menospreciada.

En el siglo XX, la literatura infantil se impone y crece paulatinamente en diferentes países: la producción de textos para niños presenta una gran variedad de temas y expresiones narrativas en Inglaterra, Francia, Alemania, Estados Unidos y otros países del Hemisferio Norte. En América Latina, la literatura infantil aparece con gran retraso respecto de Europa, pero cabe resaltar el valioso aporte de autores como Monteiro Lobato, en Brasil; Rafael Pombo, en Colombia; José Martí, en Cuba; Francisco Delgado Santos, en Ecuador; Abraham Valdelomar y Ciro Alegría en Perú. En los países latinoamericanos fueron aceptados y difundidos los famosos y

clásicos cuentos europeos «La Cenicienta», «El patito feo», «La caperucita roja», etc., al mismo tiempo que se creaba personajes e historias propias de sus respectivos contextos sociales e históricos, aprovechándose el folclore, los mitos y las leyendas de los diversos pueblos, como también las costumbres regionales.

En Brasil, uno de los principales representantes de la literatura infantil fue José Bento Monteiro Lobato (1882-1948), quien, después de ya tener un nombre respetable en la literatura para adultos, inició en 1921 una nueva propuesta literaria al acercarse al universo infantil por medio de un grupo de personajes muy próximos al mundo de los niños. Así, logró crear situaciones narrativas llenas de fantasía y diversión, escritas en un estilo marcado por la sencillez del lenguaje y por un gran conocimiento del habla infantil. Como demuestran Regina Zilberman y Lígia Cadermatori, Lobato renueva los antiguos moldes tradicionales y logra que el libro sea un ideal donde los niños puedan ingresar para disfrutar y no solo una didáctica moralizadora y valorativa.[5]

La estrategia narrativa de Lobato consiste en recontar los antiguos cuentos clásicos a partir de situaciones vividas por personajes creados por él y presentando diferentes soluciones. En el libro *Reinações de Narizinho*, primera obra del autor en la literatura infantil y donde se presentan los principales personajes de la serie «O sítio do picapau amarelo», Lobato utiliza un lenguaje espontáneo, expresivo, atrayente y coloquial en el que abundan las expresiones populares, onomatopeyas y neologismos.

De ahí que ya en la primera mitad del siglo XX, la literatura infantil brasileña había adquirido un mayor reconocimiento y visibilidad en el cuadro más general de la literatura. Gracias a Lobato (quien, además de autor, fue editor y traductor de libros para niños, así como adaptador de obras clásicas de la literatura universal), el mundo infantil, aunque de manera incipiente y marginal, pasó a formar parte de la literatura brasileña e influenció a varias generaciones de lectores, muchos de los cuales se convirtieron en sus continuadores directos, como, por ejemplo, Lygia Bojunga Nunes, una de las escritoras para niños más respetadas en Brasil y en Latinoamérica. La infancia de esta escritora estuvo marcada por la lectura de las historias inventadas por Lobato y hoy es heredera declarada de la literatura infantil del autor de *Don Quijote de los niños*. Siguiendo la misma línea de trabajo de Lobato, Bojunga se propone integrar en sus obras un contexto donde presenta una construcción psicológica de los personajes

[5] Véase Zilbermann, Regina y Lígia Cademartori. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987, p. 136.

en un mundo familiar, desafiado por la presión patriarcal, la precariedad económica, la represión de la mujer, enfatizando siempre la importancia de la liberación, posible solo gracias a la capacidad que tiene el niño de imaginar, frente a cualquiera de los esquemas de dominación.[6]

Otro factor determinante para la creciente valoración de la literatura infantil en Brasil es que, después de la iniciativa de Lobato, muchos escritores brasileños, ya acostumbrados a la literatura para adultos, también dedicaran una parte de su obra, aunque pequeña, al universo infantil, produciendo muy buenos cuentos y poemas para este tipo de público. En este caso se encuentran, los poetas Mário Quintana y Vinícius de Moraes, y los novelistas Érico Veríssimo y Graciliano Ramos, entre otros.

Graciliano Ramos (1892-1953), importante escritor brasileño que desempeñó diversas actividades, tales como empleado de comercio, revisor, profesor, director de la Instrucción Pública de la provincia de Alagoas, nordeste de Brasil (donde nació), fue también defensor de la educación y de la enseñanza de la literatura para los niños. En 1936 fue arrestado por sus actividades políticas de izquierda (en 1927 es elegido prefecto de Palmeira dos Índios, ciudad pequeña de la provincia de Alagoas, por el Partido Comunista) por el gobierno dictatorial de Getúlio Vargas; fue liberado un año después. Asimismo, sus novelas se insertan en el llamado «ciclo nordestino»[7] del Modernismo brasileño, cuyo momento más dinámico se dio en la década de 1930 y que buscaba profundizar el debate iniciado por los modernistas de São Paulo respecto de la realidad brasileña.

Lo que distingue el estilo de Graciliano Ramos es la economía, la utilización de un vocabulario muy reducido y el empleo de una sintaxis objetiva que se opone a cualquier forma de mistificación o excesiva adjetivación. Graciliano Ramos es conocido como un escritor que agrega una coherente visión de la realidad a una alta calidad estética, pues posee una visión bastante crítica de la situación social de Brasil y combate siempre cualquier tentativa de cosificación del hombre. Tales características,

[6] Esto es evidente, por ejemplo, en las secuencias narrativas de *A bolsa amarela*, donde Raquel, cansada de las presiones familiares, inventa un mundo de fantasía guardado junto a sus objetos personales e íntimos. Otros nombres importantes de la literatura infantil y juvenil en Brasil hoy son Ana Maria Machado, Marina Colassanti, Roger Melo, Sérgio Caparelli, Ziraldo Alves Pinto, entre otros.

[7] Otros escritores importantes del movimiento modernista en el nordeste de Brasil son José Lins do Rego, Raquel de Queirós y Jorge Amado.

siempre apuntadas en relación con las novelas más conocidas del escritor, se presentan también en sus textos que describen el universo infantil, como el libro de memorias *Infancia* y algunos capítulos de *Vidas Secas*. Ya en los textos destinados al público infantil, reunidos en el volumen *Alexandre e outros heróis*,[8] se percibe lo que Osman Lins llamó «neutralidad estilística», es decir, el estilo del autor de *San Bernardo* es abandonado para dar lugar a un lenguaje más apropiado para los niños.

Entre los textos de Graciliano Ramos que pueden ser considerados propios del género literatura infantil, el más original y bien realizado es el cuento «A terra dos meninos pelados». Su valor como texto literario de calidad y como texto recomendable para los niños fue reconocido en 1937, cuando el escritor obtuvo el premio de literatura infantil del Ministerio de Educación de Brasil.

La historia es bastante sencilla: Raimundo era un niño diferente de los demás, pues tenía el ojo derecho negro, el izquierdo azul y la cabeza pelada. Los niños de la vecindad se burlaban de él, llamándole, entre otros insultos, Dr. Raimundo Pelado. Él aceptaba pacientemente los insultos y mofas. Otra causa más para que los demás niños lo consideren loco era que él estaba acostumbrado a hablar solo y a dibujar un lugar mágico al que llamaba Tatipirun, donde todas las personas eran parecidas a él.

Cierto día, luego de discutir con sus intolerables amigos, Raimundo entró a casa y, atravesando el patio, llegó al morro, donde comenzaron a ocurrir hechos sumamente extraños. De pronto se vio caminando en la tierra imaginaria de Tatipirun, ahí todo le era fácil, ya que el clima era ameno e invariable y hasta la ladera llena de curvas se estiraba como línea para que él pasase. Si el lugar era mágico y amigable, los objetos y seres de la naturaleza lo eran aún más: un auto con ojos iguales a los suyos en lugar de faros que afirma no atropellar a nadie; un árbol de naranjas que le regala uno de sus frutos...

Pronto, Raimundo se encuentra con niños de nombres extraños (Pirenco, Talima, Sargento, Sira), quienes lo miran sorprendidos debido a su vestimenta. Cuando le preguntaron de dónde venía, Raymundo inventó otra vez un lugar y dijo que venía de un lugar llamado Cambacará. En seguida, Raimundo le gana a

[8] Esta obra reúne tres libros de Graciliano Ramos: *Alexandre e outros heróis* (1938), donde el autor recoge historias de la tradición oral nordestina y las adapta al universo infantil; «A terra dos meninos pelados» (1937), y *Pequena história da República* (1940), donde Ramos cuenta, en un lenguaje juvenil y con un objetivo nítidamente didáctico, momentos importantes de la historia del Brasil republicano.

una araña roja un vestido igual al de los otros niños y pasa a conversar con ellos sobre las diferencias entre los dos lugares: Cambacará y Tatipirun.

Los niños están buscando a la princesa de Tatipirun, Caralampia, que se encuentra desaparecida. Raimundo los acompaña en esa búsqueda. En el camino, antes de encontrar a la princesa, va conversando con los niños y descubriendo otras maravillas del lugar: ahí no hay noche, el sol no cambia de lugar, la tierra no gira, nunca llueve, todos los seres de la naturaleza hablan y las personas nunca descansan, pues al hacerlo siempre tienen un ojo abierto. Todo esto le pareció totalmente extraño a Raimundo, ya que en sus clases de geografía le habían enseñado todo lo contrario; por ello, le pareció que estaba en el fin del mundo, donde los niños no se enferman ni envejecen, continuando como niños para siempre.[9]

También le pareció raro el proyecto, rechazado por todos, de Sargento: obligar a la gente a tener manchas en el rostro, como él; así, todos serían iguales. En la parte final del texto, Raimundo encuentra a la princesa Caralampia, quien, después de referirse al extraño mundo que visitó cuando estaba lejos de Tatipirun, le explica que ella es princesa porque así lo decidió y le enseña que todos pueden cambiar su realidad si lo desean.

La amistad de Raimundo con los niños origina que ellos lo inviten a quedarse en Tatipirun. Sin embargo, el niño decide volver a la realidad y estudiar la lección de geografía, pero promete visitarlos algunas veces y enseñar a los otros el camino de esta tierra fantástica para que sus maravillas fueran conocidas.

Como se puede percibir por el resumen de la historia, el mundo de la fantasía es el tema central de «A terra dos meninos pelados». En el cuento se muestra, a partir de las características descritas de este «país inventado», cómo funciona el mecanismo de la fantasía en los niños: la comparación entre los dos lugares, Cambacará y Tatipirun, se desarrolla siempre por contraste, de modo que lo que falta en el mundo real aparece como propio en el mundo de la fantasía; por ejemplo, Raimundo carece de amistad con otros niños en el mundo real, pero entabla una intensa relación amical con los niños de Tatipirun.

[9] El tema de los peligros del país de fantasía, donde los niños no envejecen, es común en la literatura infantil. Véase, por ejemplo, la Tierra de Nunca Jamás en *Peter Pan*. La literatura peruana tiene un clásico del tema en *Oshta y el duende*, de Carlota Carvallo de Nuñez, donde un niño, Oshta, es enredado por el duende malvado en sus juegos fantásticos y va perdiendo el tiempo real de las cosas, a punto de pasar más de cincuenta años en el mundo de la fantasía sin percibirlo.

Los diálogos entre los niños también revelan que Raimundo no se encuentra solo en su deseo de invención de un mundo distinto. Los personajes de «A terra dos meninos pelados», en una alegoría del proyecto utópico de la Revolución Francesa, presentan algunas propuestas de cambio de la realidad, con sus peligros e ingenuidad: Sargento quiere un mundo donde todos sean iguales; Caralampia busca ejercer el derecho de la libertad y todos parecen vivir en fraternidad. La decisión del niño de volver a la realidad y completar su lección de geografía, que, como se sabe, estudia la tierra en sus aspectos físicos y humanos, confirma este deseo de reaccionar frente a la realidad, ya que Raimundo quiere mostrar a los otros el camino de este lugar fantástico.

En este sentido, son de importancia fundamental el aprendizaje adquirido por Raimundo en su viaje por la fantasía. De ahí que, como señalan Zilberman y Cadermatori, «no es la salida lo que coloca al héroe frente al mundo, sino su regreso; el primer movimiento lleva al protagonista al encuentro de sí mismo». Con el conocimiento adquirido sobre sí mismo, el protagonista puede realizar el segundo movimiento: volver a su mundo y enfrentarlo. Así, la fantasía es lo que configura la condición básica del género cuento infantil, ya que «este impone un modelo narrativo que se desarrolla en la medida en que el protagonista abandona el sector familiar e ingresa en horizontes sobrenaturales, y vuelve, después, a la posición primera, pero más experimentado, sabio».[10] ■

[10] Zilbermann, Regina y Lígia Cadermatori, *op. cit.*, p. 133.

Hora do recreio (1982)
Maria José

Jorge Amado

Dona Flor y sus dos carnavales. Para una relectura de Jorge Amado

Biagio D'Angelo

É Dona Flor
Do meu jardim do meu país
Que tem estrada
No caminho do camarim
Que tem entrada
No convés do navio
O grito gol
Eu grito gol do Brasil
Flor assim se planta
Nasce da alegria
Pra Maria pra Maria

Carlinhos Brown, *Caminho do camarim*

El más leído; el más odiado. Jorge Amado es el escritor brasileño a quien, más que a otros, el público identifica con Brasil. No existe edición de sus libros traducidos que no sea considerada como verdadera guía turística del nordeste del país, como tampoco existe lector que no sea seducido por sus contracarátulas, que, en la mayoría de los casos, se caracteriza por esta obsesionante inscripción: «Picante como una comida de Bahía». Al mismo tiempo, el público y la crítica más exigentes no aprecian al escritor bahiano por su falsa caracterización de una mujer brasileña estereotipada, siempre ejemplo de vitalidad, sensual y cautivante:

el juego de los clichés culturales propone, de esta manera, una visión machista y lamentable de la mujer como objeto del deseo. Claro está que decir «lugar común» no posee siempre, a nuestro parecer, una connotación exclusivamente negativa. El lugar común procede, en realidad, como arma de doble filo: por un lado, se reduce a globalizar materiales nacionales; por el otro, funciona como sistémico aparato de diferencia y originalidad, hasta necesario, si se considera válido, quizá, para la apertura de fronteras y a la dinámica del conocimiento cultural. Jorge Amado, a su modo, salvaguarda, así, el patrimonio nacional de su país.

Ya en otro estudio habíamos reflexionado sobre el autor más popular del Brasil del siglo XX[1] y de su energía contagiosa, de su «brasilianización» de lo cotidiano y de la realidad latinoamericana; en sus re-creaciones imaginarias narrativas, por ejemplo, hemos descubierto, curiosamente, que él consideraba Lima como una de las ciudades más preciosas de Sudamérica y, sobre todo, la más próxima a la laberíntica mezcla ideológico-cultural de su patria, Salvador de Bahía. En las páginas afectuosas de su excéntrico diario de viajes *A ronda das Américas*, publicado en algunos periódicos brasileños entre 1937 y 1939, Lima se vuelve paradigma de una victoriosa «transculturización» bahiana:

> Lima, ciudad de doce mil balcones, ciudad donde el genio ha dejado su huella en Sudamérica. Esta ciudad es una visión de delirio. Delirio de versos de amor para un poeta. Apenas el auto comienza a recorrer las calles, la ciudad nos domina con su encanto. No es el encanto de Bahía, ni la luminosidad que hace todo rodado en Guadalajara. Es un tono romántico que se derrama en toda Lima [...]. El color de Lima, amiga mía, es una mezcla de todos los colores y esto provoca un resultado sorprendente [...]. La fascinación de Lima es demasiado grande y no se puede describir porque las palabras no son suficientemente dulces y románticas para describir la ciudad [...]. Como en la Cruz de Pascoal, en la ciudad de Bahía, hemos visto en Lima un altar en medio de la calle. Todo alrededor velas, personas que estaban rezando, flores.[2]

[1] D'Angelo, Biagio. «Antropófagos y curiosos. La tradición móvil y el futuro de la comparada en el continente latinoamericano (el caso del Perú)». En D'Angelo, Biagio (org.). *Confluencias e intercambios. La literatura comparada y el Perú hoy*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005, pp. 17-25. Retomo de este artículo algunos párrafos necesarios para el estudio que pretendo realizar.

[2] Amado, Jorge. *In giro per le Americhe*. Turín: Einaudi, 2004, pp. 125-131. La traducción es nuestra.

Nada de los habituales «lugares comunes» en esta apasionada y sincera descripción de una Lima bahiana, fabulosa, legendaria, amorosa. Los lugares comunes de Lima se reducen actualmente a la triste neblina de julio y al cielo color «panza de burro», para detenernos solo en los más aproximadamente poéticos. Jorge Amado, en cambio, observa Lima mediante la matización de aquellos lugares comunes que han popularizado la misma imagen nacional de Brasil, los de la alegría, de la vida, de los colores vivos. Resulta, así, una imagen de Lima desconocida, perfumada, renovada gracias a una mirada ajena inteligente.

Si nos quedamos con Jorge Amado, sería suficiente, ahora, agregar las varias «Donas Flores», «Gabrielas» y «Teresas Batistas cansadas de guerra» para completar la percepción de un producto cultural, común y universal al mismo tiempo. En síntesis, podríamos decir que se trata, entonces, de lugares comunes que acomunan y regeneran formas culturales locales y las destinan a la universalidad.

Es por esa razón que será necesario releer a Jorge Amado, «con nuevos ojos», como escribe irónicamente el crítico Ripellino y a propósito de Maiakovski, otro autor frecuentemente leído con desacierto: «[...] le había tocado la mala suerte de ser introducido y divulgado a la fuerza como [...] el cultivo de la patata en la época de Catalina II».[3] Nosotros también deberíamos decir «releer a Jorge Amado», y releerlo, quizá, directamente, ¡en portugués!: he aquí uno de los errores de comprensión del autor brasileño, es decir, las deplorables traducciones que eliminan todo rasgo poético y autóctono a la estética amadiana; además, la actividad de la relectura representa, indudablemente, una constante de la actividad cultural y literaria que permite «poner en luz la continuidad literaria y el parentesco de textos distantes en el tiempo infinito y reversible de la lectura».[4]

La primera operación de relectura radica en saber distinguir las dos fases de la narrativa de Amado. La primera fase consiste en la escritura de los textos publicados en los años treinta y cuarenta, como *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Capitães da Areia* (1937), *Terras do Sem-Fim* (1942), revela «una literatura participante, programáticamente comprometida, en la que realismo y romanticismo, humanitarismo y denuncia se fundan al servicio de una idea»,[5] que, más allá de su

[3] Ripellino, Angelo Maria. «Rileggere Majakovskij». En *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Turín: Einaudi, 1968, p. 269.
[4] *Ibidem*, p. 7.
[5] Stegagno Picchio, Luciana. *Storia della letteratura brasiliana*. Turín: Einaudi, 1997, p. 487.

prosa pintoresca y fantasiosa, fuera de los cánones modernistas, rehuyendo las angustias kafkianas y el experimentalismo lingüístico de Joyce, recupera formas de la tradición clásica de la novela mediante los módulos del así llamado «realismo socialista», imperante en aquellas décadas. La segunda fase, sin duda la más popular, constituye una virada original, o mejor dicho, la aceleración de una «línea» de las letras latinoamericanas y, en particular modo, brasileñas que podríamos definir como «carnavalesca».

Ya Emir Rodríguez Monegal, por medio de su estilo cautivante y su asombrosa sabiduría, había visto, justamente bajo la etiqueta de «carnavalesco», una serie de obras literarias (de Sor Juana a Gregório de Matos, de Severo Sarduy a José Lezama Lima, de Alejo Carpentier a Oswald de Andrade) y períodos históricos (como el barroco y su parodia posmoderna, el «neobarroco»). Partiendo del propósito bajtiniano[6] de demostrar que ciertas formas marginales de la cultura se habían apoderado del «centro» y que las operaciones jerárquicas habían modificado las perspectivas hasta entonces tradicionales, Rodríguez Monegal reconoce que «la misma operación puede ser practicada con la literatura latinoamericana, que ha sufrido hasta hace poco por una crítica demasiado preocupada por el logocentrismo de los modelos occidentales».[7] En efecto, la cultura latinoamericana ha propuesto dos líneas culturales de demarcación que han caminado paralelamente: una cultura —más o menos— oficial, cuyo criterio era, habitualmente, la importación pasiva de modelos europeos, y un quehacer estético novedoso, que rastreaba no tanto las influencias, sino las exploraciones revolucionarias en el arte, hasta casi volverse, por su naturaleza, escandaloso. Latinoamérica se caracteriza, según Rodríguez Monegal, por su tendencia «normal» hacia lo carnavalesco y lo grotesco: «la entronización y la destronización de las ideologías eran practicadas con toda celeridad».[8] Para el crítico uruguayo, la respuesta «carnavalizada» a las polémicas contra Occidente proviene de obras como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, y *Memorias sentimentais*

[6] Aunque todo el sistema cultural y literario del estudioso ruso se basa en este diálogo entre cultura superior y cultura inferior, jerarquización y parodia —como es notorio—, los textos de Mijail Bajtín a los que nos estamos refiriendo son fundamentalmente tres (indicamos las traducciones castellanas): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990; *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1991, y *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

[7] Rodríguez Monegal, Emir. «Carnaval/Antropofagia/Parodia». *Revista Iberoamericana*, vol. 45, n.° 108-109, julio-diciembre de 1979, pp. 401-412.

[8] *Ibidem*.

de João Miramar, de Oswald de Andrade, textos donde se percibe claramente la sorprendente novedad del movimiento antropofágico de los años veinte: la «canibalización» o *calibanización*[9] de todo proceso literario, pues cada asimilación es fagocitada, digerida y, luego, expulsada en el gesto de la creación artística, hacia una desacralización no solo de los modelos, sino de la misma actividad poética.

Si bien algunos autores, como Rubén Darío, supieron hacer coincidir las dos rutas paralelas en resultados discutibles, fue, indiscutiblemente, la distorsionada práctica de la antropofagia brasileña que «explica» la aproximación de la noción bajtiniana de carnaval aplicada a las letras continentales:

> Los antropólogos ya han estudiado las infinitas variaciones de algunos cultos afrocubanos o afrobrasileños. El sincretismo de culturas que ellos implican, la mezcla y confusión de todo posible «origen» que practican. En el concepto de Carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis.[10]

Si el carnaval es una representación desaparecida del contexto cultural e ideológico desde Rabelais, quien ha decretado su «defunción» histórica y, con ella, el tránsito de la Edad Media a una época ya despojada de certezas ontológicas, la cultura latinoamericana contempla aún el carnaval como discurso que, desde un nivel mítico-antropológico, ha ascendido hasta un espacio representativo de todo un continente, entre ritmos y ritos, *macumba* y *candomblé*, festividades religiosas y celebraciones supersticiosas: manifestación de un proceso unificador —y, al mismo tiempo, diferenciador— de la cultura popular y la oficial. Bajtín veía en el carnaval «un espectáculo en que la separación entre los actores y los espectadores está eliminada», porque solo «en la época del Carnaval, todos son uno».[11]

Es precisamente esta misma «unidad» la que busca Florípedes Paiva Guimarães, Dona Flor, el personaje más celebrado de Jorge Amado, que solo una

[9] Al respecto, véase Rodríguez Monegal, Emir. «The Metamorphoses of Caliban». *Diacritics*, vol. 7, n.º 3, 1977, pp. 78-83.
[10] Rodríguez Monegal, Emir. «Carnaval/Antropofagia/Parodia», pp. 401-412.
[11] *Ibidem*.

lectura veloz y superficial puede denigrar como perteneciente a un texto de diálogos triviales y páginas que tienden más a la literatura de consumo que a una verdadera, seria operación literaria.

Figura casi mítica, de la que se ha apoderado la televisión con una miniserie producida en 1998 y con una memorable película interpretada por Sonia Braga (1976),[12] Dona Flor es un personaje «doble», como lo es su elección final de quedarse, intachablemente, con dos maridos. Su duplicidad proviene de su sensibilidad «unitaria», un conjunto casi medieval de cuerpo y alma, de deseos físicos y pulsiones metafísicas, que se percibe ya desde las primeras páginas de la novela: «Me diga o senhor, que escreve nas gazetas: por que se há de precisar sempre de dois amôres, por que um só não basta ao coração da gente?».[13] El triángulo amoroso, objeto y constante de varias literaturas, se resuelve y disuelve gracias a una duplicidad humana que, en realidad, no es ambigua, sino una doble reacción del ánimo, que necesita anhelar ser completo: Dona Flor, entonces, se presenta como una reescritura del carnaval, según la acepción metafórica utilizada por Bajtín: en el mundo al revés del carnaval, se establece una nueva modalidad de relación entre el sujeto y el público, conforme a una actitud libre y familiar, que une y mezcla lo sagrado con lo profano, lo metafísico con lo terrenal, en una misteriosa coincidencia de opuestos. Dona Flor participa en este espectáculo de la vida, que comienza, paradigmáticamente, con una «negación» aparente, la muerte de Vadinho (durante el Carnaval de Bahía, bailando un samba). La muerte es, aquí, carnavalizada, revolcada en su *pathos* de ausencia trágica y de renovación: una muerte «medievalizada», que no se opone a la vida, pues hace parte de ella vigorosamente, más bien, entra en la definición de ella. A diferencia de la primera novela de Jorge Amado, el carnaval descrito en *Dona Flor e seus dois maridos* es, al contrario, «sinônimo de euforia, de vitalidade, a pesar da morte de Vadinho».[14]

El carnaval de Jorge Amado, a través de los ojos y las lágrimas de Dona Flor, mantiene la forma descrita por Bajtín, es decir, unas profundas raíces en la cultura popular, el descubrimiento de lo ancestral y lo primitivo en el actuar cotidiano del hombre y, sobre todo, la relatividad de conceptos como el orden o el

[12] La primera edición de *Dona Flor e seus dois maridos* es de 1966.

[13] Amado, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos. História moral e de amor*. São Paulo: Martins, 1966, p. 15.

[14] Penjon, Jacqueline. «*O país do carnaval*, laboratório do romance». En Olivieri-Godot, Rita y Jacqueline Penjon (orgs.). *Jorge Amado. Leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador da Bahía: Casa de Palavras, 2004, p. 108.

poder establecidos. Para proponerse al espectador y al lector brasileño, con su fuerza vívida y alegre, el carnaval aparece como un conjunto de material simbólico, de ritos inevitables, que, literariamente, se transforma, a su vez, en una brillante alegoría de la existencia. Los consejos de Dona Flor a su alumna de culinaria acerca de la ceremonia de muerte, con los que se abre la novela de Jorge Amado, indican el abandono del carácter exclusivamente serio de la vida a favor de una risa pascual, productora de sentido y esperanza. Aunque el día del velorio resultase desordenado por el lamento y la tristeza, y la dueña se desmayara a causa de su dolor, nada podrá dejar que ella (o alguien por ella) sirva, con honores y animación, al difunto y a los concurrentes, al muerto y a los vivos. Ocuparse de la moral y del apetito de los presentes es necesario para que se recuerde que la muerte no posee su última palabra: por eso, precisamente, un velorio sin *cachaça* significaría falta de consideración para el difunto, además de indiferencia y desamor.

Quizá con dificultad el lector y espectador contemporáneo entienda por completo los aspectos cómicos y paródicos del carnaval: el descenso de la vida carnavalesca comienza a acontecer con la conclusión del Renacimiento, aunque en *Don Quijote* y Cervantes predomine el intento y el influjo de recuperación de toda una tradición, una línea casi escondida, secundaria, que ve la cultura del carnaval como degradación y trivialización.

Sin embargo, la subversión del lenguaje oficial, rebuscada por los antropófagos a partir de la celebrada Semana de Arte Moderno del 22, ha significado una reinterpretación del carnaval, reinterpretación que se ha revelado, al mismo tiempo, como una revitalización y una reescritura: «en esa cultura antropofágica, no se trata sólo de devorar al enemigo para fortalecerse culturalmente, sino de permitir que ese cuerpo devorado permanezca vivo en su devorador».[15] La cultura brasileña cree en el carnaval como función unificadora del país, como sintetizador del corpus heterogéneo escrito y oral, repartido en tres partes (portugués, indígena, africano) como resultado del nuevo significado que otorga a la vida el mundo al revés del carnaval, su familiaridad, su desconcierto, su dispersión y descomposición de modelos aceptados y preestablecidos: «aceptar e introyectar la extrañeza del otro es una manera de volverlo familiar, de descomponer las jerarquías y mezclar cuerpos y

[15] Pereira, Maria Antonieta. «Cuentos brasileños para un lector argentino». En Pereira, Maria Antonieta (comp.). *Vereda Tropical: antología del cuento brasileño*. Buenos Aires: Corregidor, 2005, p. 28.

mentes».[16] La subversión paródica que proviene de la fuerza incontrastable del carnaval como formación de la cultura brasileña aumenta la fuerza libertadora del folclore popular con la exaltación del lenguaje cotidiano, coloquial, variado.[17] El lenguaje carnavalesco renueva el discurso de las letras; en Jorge Amado, el carnaval se asocia a lo caótico existencial, a la mezcla sorprendente de vida y muerte, de sertones y playas, de próximo y extranjero. Se trata de una fiesta, claro está, pero una que posee reglas férreas y no se presenta como la manifestación libre de actos desenfrenados: lo que es caótico quiere desenterrar la posibilidad de salir del caos; esta «salida» está insertada en la ritualidad de la fiesta del carnaval, que retrasa el cumplimiento de la muerte, pues retrasa su «idea». Entonces, cada carnaval y cada fiesta poseen el vigor ritual de recrear todo un universo llagado de finitud, injusticias y dolores, con la eficacia de aclamar la vida que todavía no parecería vida, todavía encubierta en las asperidades del limbo de las cosas.[18]

Un lenguaje así, cuya concepción, rapsódica y paródica al mismo tiempo, había interesado a Mário de Andrade, quien colorea las páginas de Amado en *Macunaíma*, sobre todo a partir de la publicación de *Dona Flor*. He aquí la respuesta a las vanguardias literarias de América Latina para el escritor bahiano: Amado rechaza los experimentalismos lingüísticos, quizá también los cerebrales, a favor de una lengua popular, de una visión antropológica del mundo que se coloca no muy lejos de los intereses míticos e históricos de Carpentier y, finalmente, de una *coupure* narrativa que exalta la trama como en la mejor tradición clásica.

Amado entra, por derecho, en el universo mítico, antropológico, archivístico, que conforma el panorama de las letras continentales. Sus textos carnavalescos se componen, en síntesis, de la antinomia poética «alegria doente»,[19] que constituye la verdadera faz del procedimiento carnavalesco llevado a los trópicos: la alegría dictada por la naturaleza gozosa, festiva, de la existencia se mueve sobre una «alfombra» de saudade, que detecta el término de toda actividad placentera, interrumpida por causa de muertes, desgracias, enfermedades. Podríamos añadir el juicio de Paulo

[16] *Ibidem*.

[17] A este propósito, véase JOZEF, Bella. «Modernismo brasileiro: vanguarda, carnavalização e modernidade». *Revista Iberoamericana*, n.° 118-119, enero-junio de 1982, pp. 103-120.

[18] A pesar de tratarse de un estudio dedicado, en gran parte, a «Uma história de amor», de João Guimarães Rosa, retomo algunas ideas propuestas por GUARDINI VASCONCELOS, Sandra. *Puras misturas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

[19] Este binomio se encuentra en la primera obra publicada de Jorge AMADO, *O país do carnaval*. Río de Janeiro: Record, 1976, p. 28.

Prado: «viveram tristes, numa terra radiosa»;[20] la mestiza raza brasileña se refugia en un mundo paralelo, imaginario, en un cierto modo, ficcional (otros adjetivos que denuncian, además, el carnaval como motivo permanente de esta cultura), para oscilar en un contexto no necesariamente cómico, pero, sin duda, grotesco.

Dona Flor censura su deseo de felicidad bajo una grotesca apariencia de viuda inconsolable, una máscara que esconde ciertas libertades inconfesadas, algunas pulsiones insatisfechas. Como ha sido justamente observado, la máscara puede ser considerada como el material alegórico no solo del disfraz carnavalesco, sino de toda la cultura brasileña, y lo demuestran los cuentos de la narrativa contemporánea que, abandonados los experimentalismos, se han amparado en el terreno del enredo urbano de historias de crónica negra. Atravesando la cultura de Brasil, «la máscara [se manifiesta] como una forma en sí misma ambigua e irónica, ya que permite el ocultamiento y simultáneamente la sutil revelación de lo que está oculto»:[21] es un deseo neobarroco del Uno, como diría Sarduy. El carnaval pretende reconducir a esta ansiada unidad: ansia que «supone lapsos de compasión y de alegría»[22] y que se compone, por lo tanto, de una naturaleza rapsódica, cambiante, en otros términos, carnavalesca.

En *Dona Flor e seus dois maridos*, cada una de las puntas del triángulo amoroso posee sus propias máscaras: para Dona Flor es la cocina; para el doctor Teodoro, la farmacia, que representa, en otras palabras, la consolidación de la cultura oficial; más compleja es la situación de Vadinho, pues su máscara coincide con el revelamiento-ocultamiento de su cuerpo en la muerte y su regeneración fantástica.

Concentrémonos solo en Dona Flor, ya que su máscara «culinaria», mediante su aplicación heroico-bufa, parece funcionar como el mayor fondo esparcidor de sensualidad e ironía, motivos carnavalescos a lo largo de toda la narrativa. Un ejemplo de la tentativa de «homogenización», por medio de la fórmula culinaria, entre la vida cotidiana y el espacio desconsolado de la viudez es la explicación, de parte de Dona Flor, de la *moqueca* de cangrejos tiernos, con la que se abre indicativamente la segunda parte de la novela, y que termina por acrecentar la dimensión entretenida con perjuicio del tono semitrágico del discurso de la heroína.

[20] Prado, Paulo. *Retrato do Brasil. Ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 183.

[21] Pereira, Maria Antonieta, *op. cit.*, p. 27.

[22] *Ibidem*.

El capítulo noveno de la tercera parte del libro, intitulado «Apelo de dona Flor, em aula e em devaneio», constituye un magnífico ejemplo de la oscilación melancólica de la máscara que Dona Flor adopta para defensa y construcción de su propio personaje. Ella pide ser dejada en paz, en su luto y viudez, y de aquí pasa a explicar el plato de más alta escuela de cocina bahiana, el *vatapá* de pescado. La explicación se alterna con consideraciones íntimas, deseos inconfesables a los que las viudas de buena familia no deberían ni aludir: su lecho es que un desierto por atravesar, una arena fogosa, sin salida. La receta continúa porque, de esta manera, se consuman los sueños pecaminosos de la viuda; el breve capítulo se concluye con un apelo a todos los amantes marineros, «pois sou porto de difícil descoberta, recôndito golfo, ancoradouro de naufrágios».[23]

En las páginas de *Dona Flor*, abundantes en explicaciones culinarias, hay un gusto rabelaisiano por enumerar comidas, bebidas, relaciones entre alimentos y creencias populares, sin las combinaciones hiperbólicas del autor de *Gargantua et Pantagruel*. De todas maneras, el lugar de la comida es enorme y es posible ver un divertido juego lingüístico incluso en el nombre de la escuela culinaria de la protagonista, «Sabor e Arte», que leída sin divisiones («saborearte») significaría, como es obvio, «gustarte», con evidente y divertida ambigüedad. Estas palabras de Bajtín bien se adecuan al contexto de la novela amadiana: «Junto a la utilización anatómica-fisiológica de la corporalidad a fin de corporalizar todo el mundo, Rabelais —médico humanista y pedagogo— se ocupa también de la propaganda directa de la cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso».[24] No cabe duda de que Jorge Amado, a través de su personaje, está aspirando a una unidad, de hecho fragmentada por cuestiones históricas y culturales, que pertenece a la experiencia individual, libre de preconceptos y de las buenas normas que la sociedad imperiosamente dicta. La cultura del cuerpo y de su desarrollo armonioso no conoce fronteras entre lo erótico y lo sagrado; la anatomía y la fisiología participan, además, en una única creación expresiva y positiva: como sucede en Rabelais, «en vecindad directa con la comida y el vino son mostrados los más variados, e incluso los más espirituales y elevados, objetos y fenómenos del mundo».[25]

[23] Amado, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*, p. 286.

[24] Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, p. 329.

[25] *Ibidem*.

A esta paródica recapitulación de la esencia de la vida cotidiana, laica, seudomedieval, resuena una «terrível batalha entre o espírito e a matéria», como advierte el mismo autor al comenzar la parte quinta, «com acontecimentos singulares e pasmosas circunstancias, possíveis de ocorrer somente na cidade da Bahia, e acredite na narrativa quem quiser»;[26] la introducción de estos capítulos es aún más explicativa: se trata de la descripción de los platos preferidos y de las manías de los espíritus Orixá. Al comenzar la tercera parte de la historia, el lector ya había asistido a otra explicación erótica y arcana de Dona Flor, la «tortuga asada», como una de las exquisiteces que más agradan a los dioses. En ambos casos se mezclan, con comicidad grotesca, las analogías entre el cristianismo medieval occidental y el sincretismo religioso nordestino, los alimentos cotidianos de los hombres y las ofrendas a los dioses, quienes, en un mundo dominado por la «miscegenación», presencian la faz de la tierra y la pueblan con la aceptación satisfecha de dones o con la manifestación de airados caprichos.

Cuando Vadinho regresa a la tierra para «completar» la infelicidad resentida de Dona Flor, el autor reitera el diálogo entre culturas y mezcla, al comienzo apocalíptico y bíblico, una carnavalesca oración a los Orixá, en particular a Dionísia, la virgen consagrada a Oxóssi. Paraíso e infierno se unen en el prodigio de la cultura carnavalizada, ya que, como resume el autor al final de su novela, la historia de Dona Flor, narrada en todas sus particularidades y en todo su misterio, es análoga a la vida misma, clara y oscura como ella: «Tudo isso aconteceu, acredite quem quiser. Passou-se na Bahia, onde essas e outras mágicas sucedem sem a ninguém causar espanto».[27]

El carnaval procede, entonces, como elemento de fusión y armonía de segmentos y vida paralelos en que Dona Flor «anuncia-se como tendo solucionado (imaginariamente) o grande conflito de seu ser».[28] Dona Flor acepta que la existencia sea carnavalizada, aunque esto acontezca solo en la imaginación, ya que nadie, excepto ella, logra ver a Vadinho escondido en la cama nupcial o encima del armario. Sin embargo, esta aceptación constituye una mágica respuesta al deseo de integridad, unidad, completitud de la persona. Integrando los opuestos, Dona Flor concilia dos elecciones, dos caminos separados, dos trayectos ambivalentes, vida y muerte en una sola resolución «pascual», como la advierte sabiamente Vadinho:

[26] Amado, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*, p. 419.

[27] *Ibidem*, p. 535.

[28] Sant'Anna, Affonso Romano de. «Dona Flor e o triângulo culinário e amoroso». En Dantas Mota, Lourenço y Benjamin Abdala Junior (orgs.). *Personae. Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001, p. 283.

> Eu sou o marido da pobre dona Flor, aquele que vai acordar tua ânsia e morder teu desejo, escondidos no fundo de teu ser, de teu recato. Ele é o marido da senhora dona Flor, cuida de tua virtude, de tua honra, de teu respeito humano. Ele é tua face matinal, eu sou tua noite, o amante para o qual não tens nem jeito, nem coragem. Somos teus dois maridos, tuas duas faces, teu sim, teu não. Para ser feliz, precisas de nós dois. Quando era eu só, tinhas meu amor e te faltava tudo, como sofrias! Quando foi só ele, tinhas de um tudo, nada te faltava, sofrias ainda mais. Agora, sim, és dona Flor inteira como deves ser.[29]

Por lo tanto, la estructura social que Roberto DaMatta,[30] en un ensayo antropológico sobre *Dona Flor e seus dois maridos*, entrevé como fundamento de esta novela amadiana, y que repercute en la creación metafórica de un «romance relacional», resulta todavía insuficiente.

El verdadero *ethos* nacional brasileño, múltiple, diversificado, mestizo, es sublimado, en cambio, por la idea de libertad propuesta por el carnaval, que alegoriza el anhelo y la pulsión existenciales hasta otorgarles una función combinatoria de perfección creativa.

Por su extraordinaria capacidad de no hesitación, que le permite hacer redondo un triángulo, Dona Flor, al final, no solo posee dos maridos, sino también dos carnavales: el carnaval que reescribe la vida, aboliendo aspectos jerárquicos e igualando los opuestos, en un espacio tremendamente utópico de relaciones espontáneas, y el carnaval del que ella misma es reina y arquetipo indiscutibles. Si bien Dona Flor se orienta más a la concepción propuesta por Vadinho, que encarna el carnaval en su negación de poderes y estructuras preestablecidas, opta por lo intersticial, por lo que vive entre las líneas, para no perder el aporte del uno que podría perjudicar la existencia y el valor del otro. Lo que parece contradictorio y absurdo es aceptable, en la cultura del carnaval, porque el auténtico sujeto es aquel que no rechaza, sino que combina, fusiona, ordena los contrarios; es el sujeto recreador que, de la nada y de lo perecible, obtiene la mirada y el juicio vivificadores.

---

[29] Amado, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*, pp. 520-521.

[30] Roberto DaMatta propone que la ética diversificada brasileña se manifiesta, particularmente, en tres ideas metafóricas: la casa, la calle y el otro mundo. Por ello, la novela de Jorge Amado puede bien representar la superación de una ética única y establecida. Véase «Mulher: *Dona Flor e seus dois maridos*: um romance relacional». En *A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Río de Janeiro: Rocco, 2000.

El punto de relectura de la producción de Jorge Amado debería, a nuestro parecer, reiniciarse con una seria difusión y buena traducción de las obras del autor bahiano, siguiendo las huellas de Dona Flor como elemento mítico y arquetípico. Con razón, Gilberto Gil saludó al creador de personajes femeninos inolvidables, como Tieta y Gabriela, con palabras lúcidas y afectuosas: «Jorge *amado* pela beleza com que nos reveste quando nos relata». El carnaval de Dona Flor reviste a sus lectores y los transporta al reino ficcional de las posibilidades. ■

Frevo (1966)
HEITOR DOS PRAZERES

Clarice Lispector

Lispector, Eltit, Valenzuela: mirada, cuerpo y escritura que descentran. Incisiones en la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XX[1]

Yolanda Westphalen

El presente ensayo se propone establecer una relación inicial entre algunas propuestas teóricas sobre la semiótica discursiva y del cuerpo, tal como ha sido desarrollada por Jacques Fontanille, con la obra narrativa de tres de las principales escritoras latinoamericanas del siglo XX: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela. Se examinarán los procedimientos discursivos con los que la voz narrativa y los personajes de *Lazos de familia* y *La hora de la estrella*,[2] ambos de Clarice Lispector, reconstruyen e interpretan su cotidianidad y la mirada con la que focalizan el mundo de las relaciones familiares, no solo de la familia como institución, sino de aquello que nos es familiar. Relacionaremos, asimismo, *El cuarto mundo*,[3] de Diamela Eltit, y *Novela negra con argentinos*,[4] de Luisa Valenzuela, con el discurso del

[1] Este ensayo tiene como base la ponencia presentada en el conversatorio internacional «Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina», realizado en Pau y Bagneres, Francia, los días 5, 6 y 7 de mayo de 2004 bajo la organización de Andinica (a cargo de Roland Forgues) y la Universidad de Pau. Esta actividad contó como invitada especial a Elena Poniatowska.

[2] Lispector, Clarice. *Lazos de familia*. Barcelona: Montesinos, 1988; *La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 2000. Para efecto de las citas de los textos mencionados se abreviará el primer título por LF y el segundo por LHE.

[3] Eltit, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Planeta, 1988. Para efectos de las citas se abreviará este título por ECM.

[4] Valenzuela, Luisa. *Novela negra con argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991. Para efectos de las citas se abreviará este título por NNA.

cuerpo físico como metáfora/metonimia del cuerpo social para mostrar la interrelación entre la propuesta de «escribir con el cuerpo» y el intento de descentrar el discurso logocéntrico y las relaciones sociales y políticas en las que se sustenta.

Las estrategias discursivas de las tres escritoras, pese a sus diferencias, deconstruyen el sistema binario de racionalidad occidental y la clásica oposición hombre/mujer, masculino/femenino, y con ella el campo semántico con el que se relaciona la oposición entre el hacer y el pensar, lo biológico y lo social, lo racional y lo irracional, lo sensible y lo inteligible, y resemantizan, así, muchas de sus categorías.

En Lispector nos centraremos en la oposición hacer/pensar y en la manipulación de la significación y la noción de doble lenguaje de su discurso irónico, recurso con el que descentra y modifica el mundo posible de los personajes y la escritura misma. En Eltit y Valenzuela intentaremos descifrar el sentido de la afirmación «escribir con el cuerpo» y la poética que le subyace. Tras la violencia de la posesión forzada del coito, la pasión del incesto, la indagación sobre el dolor y el placer, tras la oposición ausencia/presencia del cuerpo, la perturbación que produce el travestismo y el proceso de deterioro mismo de la corporalidad, se construye el discurso otro del cuerpo social caótico y atravesado por la violencia y el deterioro, el trauma histórico de las dictaduras chilenas y argentinas y el poder opresor de la mayoría de los países latinoamericanos.

CLARICE LISPECTOR: LA MIRADA QUE DESCENTRA

Lazos de familia, publicado en 1960, fue el cuarto libro de Clarice Lispector y aquel que le valió un reconocimiento general y la ubicó entre las mejores escritoras latinoamericanas. Entre este libro y la publicación póstuma de *La hora de la estrella* hecha por los herederos de Clarice en 1977 pasaron 17 años, pero la mirada lúcida y descentradora de los textos de Lispector solo se volvió más aguda.

Lazos de familia, como el título lo indica, nos sumerge en el mundo de las relaciones familiares, no solo en el de la familia como institución, sino en el de la otra acepción del término, aquello que nos es familiar. Su escritura poética, el interiorismo y el universo cosmopolita y urbano que construye convirtió a Lispector en una de las principales exponentes de la narrativa de vanguardia.

La hora de la estrella es, más bien, una novela con inflexiones posvanguardistas. En ella hay un juego posmoderno entre la autora real, el autor textual, el narrador y

los personajes, así como una serie de procedimientos de distanciamiento irónico de producción textual, como la alternancia en el plano paradigmático de diferentes significaciones construidas semánticamente a partir de sus trece títulos.

En ambos casos, sus personajes están inmersos en el quehacer cotidiano de la vida privada o en el de un trabajo alienante; son, en su mayoría, mujeres en diferentes etapas de su vida: adolescentes, jóvenes esposas, madres, abuelas, estereotipos de mujer sin atributos que simplemente viven y reproducen las condiciones de su propia cosificación. Personajes de papel que encarnan la misma valencia negativa que dicha representación asume en la estructura binaria de categorización en el pensamiento y la organización social del mundo occidental: «Como la norestina, hay millares de muchachas diseminadas por chabolas, sin cama, ni cuarto, trabajando detrás de mostradores hasta la estafa».[5]

¿Cómo hace Lispector para subvertir este mundo? ¿Cuál es el conjunto de operaciones, de operadores y parámetros que a nivel de la instancia del discurso mismo lo subvierten?

Desde la toma de posición sensible, destinada a instalar la zona de referencia, los personajes perciben sensorialmente su entorno, la voz narrativa nos ubica en el terreno de la repetición renovada de lo mismo. La constitución del campo lexical se establece por la repetición de semas, yuxtaposición de términos que tienen el mismo significado y que, por la reduplicación, lo amplifican e intensifican. Se esboza un campo de presencia signado por la repetición en el tiempo de la saturación y la carencia: plenitud del vacío de quienes vegetan en el orden presimbólico.

Los personajes de Lispector están saturados de destino de mujer, que se define por el hacer en oposición al pensar. Así, en «Devaneo y embriaguez de una muchacha» se señala lo siguiente: «Despertó con el día atrasado, las patatas por pelar, los niños que regresarían por la tarde de casa de las tías, ¡ay, me he faltado el respeto!, día de lavar ropa y zurcir calcetines, ¡ay, qué haragana me saliste!, censuróse curiosa y satisfecha, ir de compras, no olvidar el pescado, el día atrasado, la mañana presurosa de sol»,[6] y en *La hora de la estrella*: «Pensar era tan difícil, ella no sabía cómo se pensaba. Pero Olímpico no sólo pensaba sino que además usaba palabras finas».[7]

[5] LHE, p. 15.
[6] LF, p. 12.
[7] LHE, p. 52.

Como señala Carlos García Bedoya, la protagonista de *La hora de la estrella*, Macabea, se siente incluso inferior frente a un personaje tan ignorante como Olímpico, quien solo puede definir la cultura con una tautología: «La cultura es la cultura».[8] Son personajes que no tienen conciencia de sí y no reclaman nada. Como se revela en *La hora de la estrella*, sus personajes femeninos piensan incluso que son felices: «No se trataba de una idiota, pero tenía la felicidad pura de los idiotas. Tampoco se prestaba atención a sí misma. Ella no sabía».[9] En realidad, ni Macabea, en particular, ni las mujeres, en general, tienen necesidad de acceder al saber por qué «la vida podría ser hecha por la mano del hombre».[10]

El escenario que se construye es el de la insipidez, un mundo sin tensiones ni despliegues caracterizado por una tenue intensidad de mira y de extensión en la captación. La toma de posición sensible de los personajes crea una zona de referencia devaluada. En el nivel figurativo, lo que caracteriza el espacio propio de la mujer es la falta de profundidad de campo. La horizontalidad que se construye en su vida es la de una superficie plana, en la que percibimos el largo y el ancho, pero no el espesor ni el volumen. Esta representación biplana carece de perspectiva, por ello, solo presenta un conjunto de formas superpuestas que se confunden y se disuelven unas en otras.

Es recién en el segundo acto fundador de la instancia del discurso, en el desembrague, que Lispector descentra este universo cotidiano. Los personajes enfrentan un pasaje de la posición original a otra posición. Este cambio produce un extrañamiento y un descentramiento. Se produce una ruptura de todas las isotopías: actoriales, espaciales, temporales, cognitivas y afectivas.

Sucede algo que rompe la relación de los personajes con este universo devaluado. Se enfoca este mundo del hacer y de la insipidez desde otro ángulo, lo que produce un extrañamiento que libera al personaje del contenido mixtificador de la cotidianeidad y revela una o muchas redes posibles de nuevas relaciones y significaciones.

Lo interesante de la propuesta de Lispector es que el cambio no es externo a este universo cosificador, sino que surge de él. La alteración no proviene de un impulso ajeno a él ni del otro polo de la binariedad. El pensar surge del hacer y la

[8] *Ibidem*, p. 68.
[9] *Ibidem*, p. 65.
[10] LF, p. 21.

reflexión del extrañamiento: una mujer se embriaga o ve a un ciego mascando chicle o compra unos zapatos y hay un aumento de la intensidad de mira, conjugada con el despliegue de la extensión cognoscitiva.

Se construye un esquema de ampliación que parte de un mínimo de intensidad y de una extensión débil, para conducir a una tensión y una extensión máximas, tensión que descentra totalmente el universo tranquilizador del hacer y el refugio de la mujer en la rutina. El momento de peligrosidad surge del no hacer, o de no hacer lo mismo, lo imprevisible está inmerso en lo cotidiano.

La aparición de una intensidad muy fuerte en el horizonte señala la formación de otro campo posicional en competencia con el primero, es decir, el campo posicional de la alteridad. El desembrague es de orientación disyuntiva y pluralizante e implica, al menos virtualmente, una infinidad de posibilidades. ¿Qué descubren los personajes de Lispector en este nuevo momento de la instancia discursiva? El ocio, el placer y la fantasía, pero también se le revelan el malestar y el vértigo producidos por la reflexión filosófica acerca de la naturaleza existencial y ética del mundo: «Notar una ausencia de ley fue tan repentino que Ana se aferró al banco de enfrente»;[11] «le parecía que las personas en la calle corrían peligro»; «La moral del jardín era otra».[12]

El tercer acto de la función discursiva, el embrague, es más bien de orientación conjuntiva, la instancia discursiva se esfuerza por reencontrar la posición original para reestablecer la unicidad del sujeto de enunciación, pero, en Lispector, el retorno es imposible. No se puede retornar a lo indecible del cuerpo propio, al simple presentimiento de la presencia de la vida anterior: el mundo de los personajes ya ha sido descentrado y cualquier vuelta al orden es solo aparente. La persona ha quedado disociada, subvertida, dual o plural para siempre.

El lenguaje mismo ha sido subvertido. Se revela la cosificación del lenguaje mediante el extrañamiento de la palabra, oponiéndola, así, a la lógica y el orden del sistema. Reiteración, intensidad afectiva y polisemia pueblan su escritura: «La luna alta y amarilla deslizándose por el cielo, pobrecita. Deslizándose, deslizándose... Alta, alta. La luna. Entonces la grosería explotó en súbito amor; perra, dijo riéndose».[13]

[11] LF, p. 24.
[12] *Ibidem*, p. 27.
[13] *Ibidem*, p. 19.

En «La imitación de la rosa», esta disociación y subversión se puede notar incluso a nivel de las estructuras lingüísticas: «Desde la puerta abierta veía a su mujer que estaba sentada en el sofá sin apoyar las espaldas, nuevamente alerta y tranquila como en un tren. Que ya partiera».[14] La oración subordinada, como la protagonista del cuento, se ha vuelto independiente, existe en sí misma, y parte hacia lo desconocido.

Lispector busca reproducir en el lector el mismo efecto de extrañamiento que estremece el mundo de los personajes mediante la construcción de esquemas narrativos de plenitud/carencia. Pero los relatos de plenitud no son relatos felices, descansan sobre el dominio angustiante del objeto sobre el sujeto: «El hombre se inquietó. Porque no podría continuar dándole sino un éxito mayor. Y porque sabía que ella lo ayudaría a conseguirlo y odiaría lo que consiguieran».[15]

La voz narrativa construye el modo de presencia/ausencia del objeto a partir de esquemas pasionales de vacuidad en el que se interpenetran una mirada debilitada y una captación restringida. Macabea, la protagonista de *La hora de la estrella*, es un claro ejemplo de este esquema de vacío y de carencia en el que la mujer se encuentra presa de valores cosificados y cosificantes. La aparente felicidad y estabilidad de los lazos de familia y del mundo que le es familiar a la mujer se revela saturado de fuerzas opresivas. Por eso, los personajes a veces huyen, aunque sea momentáneamente, de la plenitud angustiante o de la carencia de este destino de mujer y, en este proceso, se plantean una búsqueda. Lispector subvierte así, desde adentro, el mundo de la mujer y lo deja disociado.

Los esquemas narrativos de búsqueda implican una transferencia de objetos de valor. En los cuentos de Lispector, la transferencia se construye textualmente mediante el recurso de la ironía y la alternancia de una focalización cero con una focalización interna variable (en la que el personaje es focalizado por el que narra, pero que, a su vez, focaliza a *lo demás* y a *los demás*).

Una noción central de la ironía es, sin lugar a dudas, la noción del doble lenguaje. Tal perspectiva se muestra en el cuento «La mujer más pequeña del mundo» y en la novela *La hora de la estrella*. En ambos textos se manipula las relaciones lógicas para revelar el lenguaje de las pasiones y se juega con el valor de la verdad del enunciado

[14] *Ibidem*, p. 57.
[15] *Ibidem*, p. 91.

para subvertir conceptos en la argumentación. Se descentra, así, el orden familiar, haciendo que lo inteligible surja de lo sensible y que el hacer se vuelva un pensar perturbador y deconstructor.

En «La mujer más pequeña del mundo» se opone al investigador europeo, representante del orden, el logos, la ciencia, la lógica y la mirada del mundo occidental, a su absoluto otro: una mujer africana, negra, enana, fea y, encima, embarazada. Las miradas del investigador, y la del público europeo que descubre la foto de la pigmea en los diarios, mirada cosificadora llena de cruel piedad y de esquematismo, son perturbadas por la risa de la enana, su visión del amor, de la felicidad. Marcel Pretre opone lo inteligible a lo sensible, pero Pequeña Flor subvierte esta relación y descentra la premisa de un mundo racionalmente categorizado, pues ella conoce sensorialmente: «Tomó un lindo color, un rosa verdoso, como el de un limón de madrugada. El debía de ser ácido».[16] Pequeña Flor es inclasificable desde la perspectiva eurocéntrica y patriarcal.

En *La hora de la estrella*, Lispector recurre al travestismo narrador/autora real y a la manipulación del sujeto de enunciación, apropiándose de un yo masculino para crear un personaje como Macabea. De esta manaera, nos muestra simultáneamente la mirada cosificada que el personaje tiene de sí misma, la mirada irónica de la voz narrativa sobre Macabea y la mirada lúcida y descentradora de la escritora sobre el proceso de creación y la necesidad misma de crear tal personaje. El hacer de la escritora canibaliza viejas formas discursivas como la literatura de cordel y el melodrama para descentrar el pacto autor/lector y la relación intersubjetiva que se construye entre ambos con la mediación del texto. Manipula, además, las relaciones lógicas, sintácticas, así como la significación y el valor de verdad del enunciado. La manipulación de las relaciones lógicas son fundamentales para el lenguaje de las pasiones y aquellas que juegan con el valor de la verdad, invalorables para subvertir conceptos en la argumentación. Una noción central de tales figuras es, sin lugar a dudas, la noción del doble lenguaje. En Lispector este es el medio para subvertir el universo femenino y el proceso de escritura.

[16] *Ibidem*, p. 81.

DIAMELA ELTIT Y LUISA VALENZUELA: CUERPO Y ESCRITURA QUE DESCENTRAN

La afirmación «No soy un intelectual, escribo con el cuerpo»,[17] ya planteada por Lispector en *La hora de la estrella*, es asumida por Diamela Eltit en *El cuarto mundo* y por Luisa Valenzuela en *Novela negra con argentinos* como medio de relación, de aprehensión y de conocimiento del mundo real y textual.

Para fundamentar esta perspectiva analítica trataremos de establecer una relación entre algunas propuestas sobre el cuerpo, las sensaciones y la sensibilidad tal como estas son aprehendidas en el discurso y estudiadas por las ciencias del lenguaje en los textos *Semiótica del discurso* y *Nuevos horizontes de la semiótica* de Jacques Fontanille.

Intentaremos ver cuál es la participación de la sensorialidad en el proceso de dar forma a los discursos. Asimismo, buscaremos examinar la dimensión polisensorial y sinestésica de la significación en el proceso de construir textualmente el cuerpo físico o el juego de la presencia/ausencia de él, el cuerpo del relato o de la escritura y, por último, el cuerpo social.

El cuarto mundo juega con la perspectiva polisémica del cuarto como habitación, el espacio del útero materno o del hogar y la vida doméstica, pero también el cuarto mundo de los sudacas al que la novela alude. La novela se estructura en dos partes: «Será inevitable la derrota» y «Tengo la mano agarrotada». En la primera, el relato es asumido por una voz narrativa que va construyendo su historia, desde el momento de su concepción y el de su hermana melliza. La historia del hermano sigue un orden cronológico y está marcada por el descubrimiento del cuerpo de la madre, su conexión con él y, posteriormente, por la angustia y la ansiedad por la intromisión perturbadora de la hermana melliza en dicho espacio.

¿De qué cuerpo nos habla Eltit? El relato se inicia con la posesión forzada del cuerpo de la madre: «Su cuerpo estaba librado al cansancio y a una laxitud exasperante. No hubo palabras. Mi padre la dominaba con sus movimientos que ella se limitaba a seguir de modo instintivo y demañado. Después cuando todo terminó mi madre se distendió entre las sábanas durmiéndose casi de inmediato. Tuvo un sueño plagado de terrores femeninos».[18] El cuerpo es visto como medio

[17] LHE, p. 18.
[18] ECM, p. 11.

para establecer lo propio y lo ajeno y para construir un campo posicional que permita aprehender y conocer el mundo. El cuerpo de la madre no le es propio, es dominado por el otro, está crispado y solo se distiende cuando termina el coito forzado. Aun en ese momento, el sueño está plagado de terrores femeninos. De esta posesión, y de la reiteración enfática de lo mismo un día después, nacen los mellizos, dos cuerpos que comparten en constante pugna el espacio del útero materno y viven de sus sueños y pesadillas.

La transferencia metafórica y la proyección de sentido del relato base al del concepto de los orígenes y las relaciones históricas de poder entre colonizador y colonizado y de la relación entre las propias naciones sudacas es inevitable. El hermano narra posteriormente las sucesivas etapas de la búsqueda de su identidad y de las marcas propias de su masculinidad, siempre en oposición a la presencia amenazante de la melliza. La animalidad del parto es definida por su ritmo corporal y la presencia de la sangre; luego, el hermano se define a él mismo por la autogestión de las heces y la presencia del pene y la define a ella por la envidia del mismo y la transferencia del goce. La adquisición del lenguaje de la hermana se contrapone al de la motricidad del hermano, y la sexualidad genital y el dolor del deseo vivo los une a ambos en la tentación y la realización del incesto. La figura dominante de la madre desaparece un día en la totalidad de los movimientos de la casa y se convierte en una prestadora de servicios.

El estereotipo masculino está signado por el poder y el pensar, reflexiona sobre este proceso, incluido el goce, «ejercí la estricta dimensión del pensar»,[19] pero, como Lispector, subvierte este orden. La madre accede al bautizo del hermano y se le otorga el nombre del padre, no obstante, la madre lo rebautiza y lo llama María Chipia y es desde ahí que se subleva y se ubica en el centro del caos.

El relato de la hermana es breve, sincopado, y no sigue ningún orden. Su relación con el hermano y el conocimiento del mundo está marcada por el tacto, subvirtiendo así también el orden tradicional de los sentidos: «Ella tenía una marcada devoción por el tacto. Cedía a la pasión de cualquier mano extraña, de todo labio que, húmedo, la gratificara en el reconocimiento de lo propio de su piel».[20] Es en este relato, sin embargo, que se asume el travestismo del hermano, se

[19] *Ibidem*, p. 15.

[20] *Ibidem*, p. 23.

realiza el incesto y el discurso trasgresor asume un cariz fundamentalmente político. Se configura el cuarto mundo, el de la mujer, la paria de los parias, desde donde se enuncia el discurso.

Nos interesa analizar la forma cómo se percibe y se imagina el cuerpo propio y el ajeno, pues es desde este *locus* que se establece la capacidad de la voz narrativa de ubicarse frente al mundo, de concebir las representaciones sociales que produce la cultura; pero, al mismo tiempo, porque es desde ahí, desde estas percepciones y reflexiones, que se modifica y perturba las representaciones tradicionales de lo corporal y de lo social.

El cuerpo de la madre es amplio, elástico y rítmico, pero cuando se autorreconoce embarazada, busca visualizar por dentro su proceso biológico para alejar de ella el sentimiento de usurpación. El padre la percibe como cuerpo enemigo o como masa cautiva y dócil. Los hermanos son presencias ineludibles que se debaten entre la obsesión y la ansiedad, el hermano ejerce la estricta dimensión del pensar y la hermana comparte sueños ocultos con la madre, pero es en el dolor que se inicia el conocimiento: «Nuestros cuerpos empezaron a sufrir. La instalación del dolor entre nosotros fue la primera forma de entendimiento que encontramos»[21] (cualquier parecido con la realidad del proceso de conocimiento y autorreconocimiento de nuestras propias naciones es pura coincidencia).

Eltit parte de la unidad primigenia en el útero materno para luego trabajar sobre los estereotipos de diferencia binaria entre hombre y mujer y, finalmente, plantear el intento de regresar a la unión, pero ya no la primigenia, sino una construida en el campo del travestismo, la hibridez, en la que todas las categorías hombres-mujer han sido subvertidas y resementizadas.

El universo figurativo que surge de esta aprehensión sensorial es el del universo caótico y violento de la masacre y el trauma histórico de la dictadura en Chile. Se construye una mirada de autorreconocimiento de la escisión esquizofrénica de nuestras culturas y la relación histórica conflictiva con el poder imperial de la(s) nación(es) más poderosa(s) del mundo (singular o plural, dependiendo de si se asume una perspectiva sincrónica o diácronica). Desde la perspectiva del cuerpo se indaga sobre la nación violada o asesinada, sobre la naturaleza del conocimiento y del dolor, y se plantea

[21] ECM, p. 11.

una búsqueda, la de la escritura pulsional para descubrir el poder del placer, el papel transgresor del incesto de los hermanos sudacas y el parto simbólico de la escritura y de la escritora, diamela eltit, nombre común en minúsculas, como la de todas las escritoras comprometidas.

En *Novela negra con argentinos*, de Luisa Valenzuela, el eje estructurador es el crimen sin sentido de Edwina Irving (pudo ser Jones o Brown o Gutiérrez o Rosales), realizado por el escritor argentino Agustín Palant. La instancia del discurso enuncia una posición: el hombre, el asesino; la mujer, bella y actriz, la asesinada. La acción ocurre en el Upper West Side de la ciudad de Nueva York, «En la llamada realidad no en el escurridizo y ambiguo terreno de la ficción».[22] El presente discursivo está marcado por la presencia del cuerpo de la mujer a quien Agustín mata de un tiro en la sien.

En la novela negra canónica, género desarrollado en los EE. UU. durante las décadas del cuarenta y del cincuenta del siglo XX, el relato se construye alrededor de la investigación de un crimen. En el sórdido mundo de sexo y violencia de las altas esferas sociales, el detective indaga quién o quiénes son los asesinos. Muchas veces, el enigma se resuelve utilizando los mismos métodos que los delincuentes, pero el detective es incorruptible y el desenmascaramiento del mundo de los poderosos es una forma de sanción moral.

En la novela negra de Valenzuela, los escritores son los que investigan, pero no buscan saber qué fue lo que ocurrió ni cómo ocurrió el asesinato, sino por qué: «¿Y por qué pelean? Por el saber. Por saber, tout court».[23] Pero ¿qué quieren saber? Quieren explorar el cuerpo de la víctima, el cuerpo como espacio de la dominación y del poder y como espacio del dolor y de la búsqueda del saber. Quieren descubrir el cuerpo propio y el ajeno para así aprender a «escribir con el cuerpo». ¿Qué signica esta formulación?: «Escribir sobre lo muy cercano, tarea casi imposible. Hay que estirar el brazo mucho más allá de su propio alcance para poder tocar lo que está pegado casi al cuerpo».[24] Escribir es un acto visceral, físico, de tocar, oler, sentir y conocer lo que palpita a flor de piel, porque es la piel, esa envoltura plural y porosa que tiene dos caras, una vuelta hacia el mundo exterior y otra hacia un espacio interno, la que nos relaciona en primera instancia con el mundo sensible.

[22] NNA, p. 3.
[23] *Ibidem*, p. 200.
[24] *Ibidem*, p. 152.

En *Novela negra con argentinos*, la deixis del discurso (el espacio, el tiempo, el actor de la enunciación) está asociada a la experiencia sensible del crimen, a partir de la que se instalan las grandes dimensiones de la sensibilidad perceptiva y afectiva: la intensidad y la extensión. El primer escenario, el íncipit de la novela, conduce del «enganche» del choque emocional producido por el crimen a una distensión procurada por el proceso de indagación del porqué del asesinato.

El relato va de la presencia del cuerpo de la víctima, «Un bello cuerpo de mujer, el otro. Una joven actriz actuando ahora su papel de muerta, tirada sobre la alfombra de su propio dormitorio, con un agujero en la sien, desangrada»,[25] a la desaparición a nivel textual del cuerpo de la misma. Su asesinato no aparece en ningún medio; la policía no investiga y, en realidad, el crimen mismo queda impune. Así, se construye metafóricamente el cuerpo ausente de los desaparecidos. El crimen solamente existe en el recuerdo de Agustín (el recuerdo de la sonrisa previa al crimen, el del tiro en la sien y el cuerpo ensangrentado de la víctima) y en el acto de escritura por encontrarle sentido al sinsentido. La presencia perturbadora del mismo descentra el universo de Agustín y rompe todas sus isotopías (actoriales, espaciales, cognitivas y afectivas). Agustín se vuelve una pura intensidad emocional y propioceptiva, sin extensión: es pura náusea, miedo y sentimiento de culpa: «pero sería dejar su marca de vómito, más tarde podían encontrarlo por el contenido de su estómago, las huellas de su bilis, sus jugos gástricos, todas las repugnantes intimidades de su cuerpo señalándolo como dedo acusador».[26]

La aparición de Roberta, la verdadera protagonista, porque Agustín, tal como lo apunta el texto, es el antagonista, señala la formación de otro campo posicional en competencia con el de Agustín e implica un «cambio de posición» y el ingreso en la instancia del discurso de una pluralidad de roles, posiciones y voces. Roberta produce un cambio de equilibrio entre la intensidad y la extensión y una variación en la tensión entre el centro sensible y los horizontes. La profundidad del campo es establecida por Roberta en un permanente movimiento entre el centro y los horizontes, entre el centro y los límites: Nueva York y Buenos Aires, territorialidad y exilio, realidad y ficción, dolor y placer *versus* dolor y muerte, cuerpo y escritura, conocimiento y verdad.

[25] *Ibidem*, p. 5.
[26] *Ibidem*, p. 4.

Los espacios de Nueva York y Buenos Aires se oponen y superponen textualmente. Lo que une y asocia a ambas ciudades es la basura, la inmundicia. Se incursiona en este territorio para buscar cruzar la frontera y ver si se puede llegar al otro lado. Estudiar la perspectiva global de la espacialidad en la novela implica, por lo tanto, descubrir el funcionamiento general del discurso espacial que da sentido, en el nivel figurativo y en el abstracto, al cuerpo de la ciudad: «Y fue reconociendo y reconciliándose en parte con la otra cara o mejor dicho el culo —el oscuro y deliscuescente agujero— de esa ciudad que se le escapaba de los dedos, que a cada instante se transformaba en otra».[27] La cara de la ciudad en la que Roberta incursiona en su búsqueda de respuestas sobre la violencia es su otra cara, el culo, los pezones, el pito, el sexo, el *underground*, el mundo de lo bajo, lo genital, lo sucio como gran metáfora del cuerpo social de la Argentina durante el negro período de la dictadura: «De un lado o del otro, la inmundicia es siempre la misma, siempre las mismas grandes bolsas de plástico negro, apiladas, llenas de desperdicio y en mi país en tiempos militares las bolsas tenían más bien restos de, mejor pensar en otra cosa, armar la sonrisa de seguridad e indiferencia».[28]

El universo sadomasoquista de la casa de Ava Taurel es el escenario de la obra de teatro, de la novela o de la película en curso que el relato construye. El cuerpo deviene en el espacio simbólico de dominadoras y dominados, de la pesadilla y la tortura, pero no esa, la otra, aquella cuyo límite no es el placer del dolor consentido, sino el dolor de la muerte y el del conocimiento: «Agustín sabía de estos cuerpos flotando en el río y también había sabido de los otros arrojados de helicópteros a medio morir, con la panza abierta para que no flotaran»;[29] «Los dedos. Aquellos que cierta vez aparecieron en el basural de la vuelta del cuartel. En otro país, otro tiempo, otra vida, otra historia: no permitirle el paso a los recuerdos».[30]

Roberta descubre que el móvil del crimen y la violencia está en el lado oscuro del cuerpo propio y del cuerpo social y que surge de la sensación de poder que emana de la posesión de un arma, objeto frío, metálico, de fuego, cuyo contacto físico lleva al asesinato. En este universo, la realidad corporal se fragmenta y la

[27] *Ibidem*, pp. 16-17.
[28] *Ibidem*, p. 16.
[29] *Ibidem*, p. 139.
[30] *Ibidem*, p. 4.

comunicación pierde su carácter polisensorial y se localiza y congela en un solo sentido: el auditivo: el del grito de Munch. Ava Taurel es pura boca y Roberta pura oreja, «y la oreja pasa a ser esa luz en su cerebro que se le enciende para señalar la otra recóndita escena de tortura en la que estuvieron atrapados sus amigos, hermanos, compatriotas, sin haberla buscado, sin posibilidad alguna de gozo, tan solo de dolor».[31]

Límites y abismos, infranqueable posibilidad del conocimiento que va de lo sensible a lo inteligible. Roberta aprehende la veracidad del asesinato a partir del olor de la habitación de Agustín: «Primero fue el hedor, el espantoso olor de esa habitación como una presencia en la penumbra, algo sólido, palpable [...]. Después tuvo que atravesar la inmundicia, como quien se deja lamer por las lenguas más abyectas».[32] La sintaxis del olor es la de la pestilencia, ligada a la basura, a los miasmas. A ella se suman las mociones íntimas de la sensorio-motricidad expresada en la náusea y, finalmente, la sensación táctil (y quizá gustativa) producida por el acto de lamer. El otro olor que se asocia al cuerpo dolorido y torturado de la víctima, y a la gran pregunta retórica que atraviesa el texto, es el del olor a pólvora: «todo aquí tan hediondo y nosotros ya sin olfato alguno, impregnados del olor a nada que nos rodea como un aura. A pólvora. Me pregunto».[33]

Roberta quiere saberlo todo: «Yo soy vos y vos soy yo ¿a quién hemos matado?».[34] La búsqueda de respuestas construye un esquema tensional de amplificación que va creando una gradación progresiva de la tensión afectivo-cognitiva. En un proceso travestista de desorden de todos los sentidos, identidades y categorías, se conoce el desorden mismo de la muerte. Agustín se vuelve Gus; la víctima, Vic, y Roberta, Bobbie. El juego teatral de máscaras y disfraces, de apariencias y realidades es también el proceso de escritura de una obra de teatro (tragedia o teatro de la crueldad) inserta como un juego de cajas chinas dentro de una novela (novela gótica, melodrama o novela abierta).

El encadenamiento de escenarios sucesivos forma un esquema narrativo canónico de búsqueda que reposa sobre el defecto del objeto y la carencia. No se encuentra ninguna explicación para el crimen y se busca una salida, pero «para

[31] *Ibidem*, p. 27.
[32] *Ibidem*, p. 41.
[33] *Ibidem*, p. 123.
[34] *Ibidem*, p. 48.

emprender el camino de retorno, cualquiera que éste sea, hay que completar el camino de ida y en lo posible traer algo consigo».[35] No puede haber «borrón y cuenta nueva». La liquidación de la carencia consiste en adaptar la extensión de la captación a la intensidad de la mira mediante una transferencia de objetos de valor que supla la carencia. Hay que escribir el final de algo que nunca ha sido escrito, el final de una historia macabra, o su esclarecimiento.

Agustín no apuntó al corazón, sino a la sien, pues no fue un asesinato por amor, «fue como si hubiera querido hacerle volar las ideas. Reventar el pensamiento».[36] La historia de terror de la infancia en la que la mujer asesinada con la masa encefálica al aire camina por el piso de arriba con un hacha en la mano es una historia sin desenlace e introducida en otra: es la historia en la que una nación asesinada y torturada camina con la masa encefálica en el aire y quiere entender lo que ocurrió para no volverse loca.

Valenzuela, como Eltit, concibe la escritura como un proceso de autorreconocimiento, en tanto cuerpo sensible: «Yo soy mi cuerpo»,[37] y de indagación sobre la lógica de las sensaciones en la construcción del significado textual. Desde la perspectiva del cuerpo, indaga sobre la nación violada o asesinada, sobre el cuerpo torturado y desaparecido o sobre la naturaleza del conocimiento y del dolor: los muertos que la novela mata son fruto de otros crímenes, ajenos, cuyo desenlace todos queremos conocer. ■

[35] *Ibidem*, p. 204.
[36] *Ibidem*, p. 109.
[37] *Ibidem*, p. 106.

BIBLIOGRAFÍA

BERTRAND, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. París: Éditions Nathan HER, 2000.

DIAS, Angela Maria. «*A hora da estrela* ou a escrito do corpo cariado». *Tempo Brasileiro*, n.° 82, julio-septiembre de 1985.

ELTIT, Diamela. *El cuarto mundo*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.

FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: PULIM, 1998.
——*Sémiotique et littérature. Essais de méthode*. París: PUF, 1999.
——*Nuevos horizontes de la semiótica*. Lima: Universidad de Lima, 2001.

GARCÍA BEDOYA, Carlos. A hora da estrela *y el postmodernismo*. Trabajo inédito. Pittsburg, 1992.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. París: Gallimard, 1972.

HOHI MONIZ, Naomi. «A menor mulher do mundo o ovo ou a maçã no escuro». *Revista de Crítica Latinoamericana*, año XX, n.° 40, segundo semestre de 1994.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1994.

LISPECTOR, Clarice. *Lazos de familia*. Barcelona: Montesinos, 1988.
——*La hora de la estrella*. Madrid: Siruela, 2000.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.

ORDOÑEZ, Montserrat. «Máscaras de espejos, un juego especular: entrevista-asociaciones con la escritora argentina Luisa Valenzuela». *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n.° 132-133, julio-diciembre de 1985, pp. 511-519.

RUBIO, Patricia. «Luisa Valenzuela: fragmentación del discurso narrativo». *Revista Iberoamericana*, vol. LV, n.° 148-149, julio-diciembre de 1989, pp. 207-216.

RUSSOTTO, Margara. «La narradora: imágenes de la transgresión en Clarice Lispector». En *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990, pp. 173-192.

VALENZUELA, Luisa. *Novela negra con argentinos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

—— «La mala palabra». *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n.º 132-133, julio-diciembre de 1985, pp. 489-491.

Gafieira Cauã do nordeste (1989)
Alba Cavalcanti

João Guimarães Rosa

Cronología de la literatura brasileña

Eva Oliveros

El presente trabajo de investigación realiza una expedición por la literatura y la historia de Brasil, así como por algunos hechos internacionales acontecidos desde 1500, fecha que marca el origen de esa nación sudamericana. La cronología realizada se basa en la periodización historiográfica de la literatura brasileña y presenta un amplio panorama del desarrollo de algunos temas socioculturales del país. Como hilo conductor y fuente de información de este trabajo se encuentran *Tempos da Literatura Brasileira*, de Benjamín Abdala Junior y Samira Youssef Campedelli (2.ª ed. São Paulo: Ática, 1986), y *Para una periodización de la literatura peruana*, de Carlos García-Bedoya Maguiña (2.ª ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004), obras que rescatan la importancia de realizar un análisis y una investigación exhaustivos de la literatura en su vínculo con la historia y posibilitan un punto de partida para la comprensión de una literatura nacional.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1500	*Carta*, de Pero Vaz de Caminha (1450-1500).	Descubrimiento de Brasil.
1501		Primera expedición exploradora.
1515		Tiene inicio el reconocimiento de la costa de Brasil.
1532		Martim Afonso de Sousa funda São Vicente, la primera villa brasileña. Inicio de las capitanías hereditarias.
1534		Ampliación del sistema de capitanías hereditarias. Ignacio de Loyola funda la Compañía de Jesús.
1543		Brás Cubas funda la primera Santa Casa (hospital público tradicional) de Brasil, en Santos.
1545		El Concilio de Trento da inicio al movimiento de la Contrarreforma.
1548		Llega a Brasil el primer gran cargamento de esclavos negros.
1549		Se instala el gobierno general en Brasil. Llega al país el padre Manuel da Nóbrega (1517-1570), jesuita portugués cuyas cartas revelan el comienzo de la historia de Brasil. Es fundada la ciudad de Salvador.
1551		Es creado el primer obispado brasileño, en Salvador, Bahía. Creación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú).

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1553		Duarte da Costa, segundo gobernador general, llega a Brasil. Primer ingenio de azúcar, en São Paulo. Creación de la Universidad de México.
1554		Manuel da Nóbrega y José de Anchieta (1534-1597) fundan el Colegio de São Paulo (futura ciudad de São Paulo de Piratininga).
1555		El obispo Pero Fernandes Sardinha es devorado por los caetés (tribu indígena, antropófaga). Los franceses invaden Brasil, para fundar la Francia Antártica.
1556		Tiene inicio el reinado de Felipe II en España.
1557	Manuel da Nóbrega escribe el *Diálogo sobre a conversão do gentio.* Publicación de *Duas viagens ao Brasil*, de Hans Staden.	Mem de Sá se convierte en el tercer gobernador general de Brasil. Calvinistas llegan a Río de Janeiro.
1565		Estácio de Sá funda la ciudad de São Sebastião de Río de Janeiro.
1567		Expulsión de los franceses de Río de Janeiro.
1572		Brasil es dividido en dos gobiernos, el del Norte, con sede en Salvador, y el del Sur, con sede en Río de Janeiro. Publicación de *Os lusíadas*, de Luís de Camões.
1577		Final de la duplicidad de gobiernos en Brasil.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1578	Publicación de *Viagem à terra do Brasil*, del francés Jean de Léry.	Muere D. Sebastião (décimo-sexto rey de Portugal) en la batalla de Alcácer-Quibir (entre los portugueses y los moros de Marruecos).
1580		Portugal pasa a formar parte de la corona de Felipe II, de España. Brasil pasa al dominio español.
1583	Puesta en escena la obra de teatro *Na festa de São Lourenço*, del padre José de Anchieta (1534-1597).	
1587	Gabriel Soares de Sousa (1540-1591) escribe el *Tratado descritivo do Brasil.*	
1595	Publicación del *Arte de gramática da língua mais usada na costa do Brasil*, de Anchieta.	
1601	Publicación de *Prosopopéia*, de Bento Teixeira (1550-1600). Comienza el Barroco en Brasil.	La bandera (expedición exploradora) de André Leão inicia la búsqueda de las minas de plata en Brasil.
1615		Los franceses son expulsados de Brasil.
1624		Primera invasión holandesa en Bahía.
1625		Portugueses liberan Bahía.
1627	Fray Vicente de Salvador (1564-1636/ 39?) escribe *História do Brasil.*	Muere Góngora, poeta barroco español.
1630		Segunda invasión holandesa. Conquista de la isla de Itamaracá.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1636	Nace Gregório de Matos (1636?-1696), poeta conocido como Boca del Infierno por su aguda crítica satírica. La poesía de Matos discurre, principalmente, por lo sátiro y lo religioso, aunque también existen muestras de lirismo en su obra. Su obra se editó fragmentadamente a inicios del siglo XX y recién en 1933 se publicaron sus obras completas.	
1637		Tiene inicio el gobierno del holandés Maurício de Nassau en el noreste de Brasil. Publicación del *Discurso del método*, de René Descartes.
1640	El padre Antônio Vieira (1608-1697) recita el *Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as de Holanda.*	Restauración del reino de Portugal. Tiene inicio el reinado de D. João IV, de la casa de Bragança (dinastía real de Portugal). Fin del dominio español en Brasil.
1644	Vieira es ascendido al cargo de predicador real y tribuno de la Restauración.	El conde Maurício de Nassau abandona Brasil.
1645		Insurrección pernambucana contra los holandeses. Muere Quevedo, poeta barroco español.
1648		Primera derrota de los holandeses en la batalla de los Guararapes.
1649	El Santo Oficio ejerce presión sobre Vieira.	Derrota definitiva de los holandeses.
1654		Los holandeses son expulsados definitivamente de Brasil.
1655	Vieira predica el *Sermão da Sexagésima.*	

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1656		D. Alfonso VI asume el trono portugués.
1661	Vieira es expulsado de Brasil y regresa a Portugal, junto a otros jesuitas.	Los holandeses reconocen la pérdida de su colonia en Brasil y firman un tratado de paz.
1665	Vieira es condenado a la cárcel por el tribunal de la Santa Inquisición.	Grave epidemia de peste en Londres.
1667	Vieira es condenado a no hablar en público.	
1674		Expedición de Fernão Dias Paes parte de São Paulo hacia el interior del país en búsqueda de esmeraldas.
1675	Vieira es perdonado de su castigo inquisitorial y regresa a Lisboa.	
1705	Publicación de *Música do Parnaso*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711).	Tiene inicio la fiebre de oro en Minas Gerais.
1711		Se establece en Brasil el impuesto del «quinto» para la exportación de oro.
1715		Tiene inicio el Iluminismo o la Edad de la Razón en Europa.
1737		Tiene inicio la colonización de Rio Grande do Sul, estado al sur de Brasil.
1759	Es fundada, en Bahía, la Academia de los Renacidos (movimiento literario).	El marqués de Pombal expulsa a los jesuitas de Brasil.
1763		Río de Janeiro se convierte en capital del vicereinado de Brasil.
1768	Publicación de *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa (1729-1789). Comienza el Arcadismo en Brasil.	

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1769	Publicación de *O Uraguai*, de Basilio da Gama (1740?-1795).	
1771		Introducción del café en Brasil. Conflicto anglo-español por la posesión de las Islas Falkland (Malvinas).
1774	Nace Hipólito da Costa, primer periodista brasileño.	Publicación de *Sufrimientos del joven Werther*, de Goethe.
1781	Publicación de *Caramuru*, de Santa Rita Durão (1722-1784).	
1789		Denuncia de la Inconfidência Mineira (rebeldía contra el Estado). Prisión de Tiradentes, apodo de Joaquim José da Silva Xavier, dentista, líder de la Inconfidência Mineira. Revolución Francesa. Toma de la Bastilla.
1792	Publicación de la primera parte de *Marília de Dirceu*, de Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810).	Tirandentes es condenado a muerte; otros rebeldes son desterrados.
1799	Publicación de la segunda parte de *Marília de Dirceu*, y *Glaura*, de Silva Alvarenga (1749-1814).	
1808	Se imprime el primer periódico brasileño, *Gazeta do Rio de Janeiro*. Publicación del periódico *Correio Brasilienze* en Londres.	D. João VI traslada la corte portuguesa a Brasil. Apertura de los puertos brasileños a las naciones amigas. Creación de la Imprensa Régia (imprenta). Napoleón ocupa Roma. Bolívar toma el poder en Caracas (Venezuela).

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1810		Es creada la Real Academia Militar, en Río de Janeiro. Publicación de *De la Alemania*, de Madame de Staël.
1815		Brasil es elevado a la categoría de Reino Unido de Portugal y Algarves. Napoleón es derrotado en la batalla de Waterloo y se firma la Capitulación de París.
1822		Brasil se independiza de Portugal. D. Pedro es aclamado emperador.
1824		Es aprobada la primera constitución brasileña.
1825	Es creado el *Diário de Pernambuco*.	Portugal reconoce la independencia de Brasil. Publicación de *Camões*, de Garrett.
1827	Es creado el *Jornal do Commercio*. Comienzan a circular folletines en Brasil.	Publicación de *Cromwell*, de Victor Hugo.
1831		Abdicación de D. Pedro. Regencia Trina. Publicación de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo.
1836	Primer número de *Niteroi-Revista Brasiliense*. Publicación de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882). Comienza el Romanticismo en Brasil.	
1838	Publicación de *Antônio José ou poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães.	Balaiada (revuelta de los balaios), guerra civil en la provincia de Maranhão, duró de 1838 a 1841.
1840		Pedro II es proclamado emperador de Brasil a los quince años.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1842	Publicación de *O juiz de paz da roça* e *A familia e a festa na roça*, de Martins Pena (1815-1848).	Revolución Liberal en Brasil.
1844	Publicación de *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882).	Los liberales retornan al poder. Publicación de *Fray Luis de Sousa*, de Almeida Garrett.
1846	Publicación de *Primeiros cantos*, de Antônio Gonçalves Dias (1823-1864).	
1848	Publicación de *Segundos cantos* y *Sextilhas de frei Antão*, de Gonçalves Dias.	Manifiesto comunista: Marx y Engels.
1850		Es promulgada la Ley Eusébio de Queiroz, que prohíbe el tráfico de negros en Brasil.
1851	Publicación de *Últimos cantos*, de Gonçalves Dias. Es creado el *Correio Mercantil.*	Guerra de Río de la Plata entre Brasil y Argentina.
1852	Comienza a salir, en folletines, *Memórias de um sargento de milicias*, de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861).	Es inaugurado el telégrafo en Brasil.
1853	Publicación de *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo (1831-1852).	Gustave Coubert pinta *Las bañistas.*
1854	Publicación de *Memórias de um sargento de milícias, de* Manuel Antônio de Almeida.	Es construida la primera ferrovía brasileña.
1856	Publicación, en folletines, de *Cinco minutos*, de José de Alencar (1829-1877).	
1857	Publicación de *O guarani*, *A viuvinha* y presentación de la obra teatral *Demônio familiar*, de José de Alentar.	Publicación de *Madame Bovary*, de Flaubert, y *Las flores del mal*, de Baudelaire.
1859	Publicación de *As primaveras*, de Casimiro de Abreu (1839-1860).	Publicación de *El origen de las especies*, de Charles Darwin.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1861	Publicación de *Noturnas*, de Fagundes Varela (1841-1875).	Ruptura de las relaciones internacionales entre Brasil e Inglaterra. Inicio de la Guerra de Secesión en los Estados Unidos.
1864	Publicación de *Diva*, de Alencar, y *Crisálidas*, de Machado de Assis (1839-1908).	El Paraguay declara la guerra a Brasil.
1865		Inicio de la guerra del Paraguay. Fin de la Guerra de Secesión en Estados Unidos. Es propuesta la abolición de la esclavitud por el congreso americano.
1870	Publicación de *Espumas flutuantes*, de Antonio de Castro Alves (1847-1871), y *Contos fluminenses*, de Machado de Assis.	Un manifiesto publicado en el periódico *A República* da inicio al movimiento republicano en Brasil. Tiene inicio la inmigración italiana hacia el Brasil.
1871	Publicación de *A retirada da Laguna*, de Vizconde de Taunay (1843-1899).	Es aprobada la Ley del Vientre Libre en Brasil.
1876	Publicación de *Helena*, Machado de Assis.	
1878	Comienza la «batalla del parnaso» contra el Romanticismo. Publicación de *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis.	Publicación de *El primo Basilio*, de Eça de Queirós.
1880	Publicación de *Uma tragédia no Amazonas*, de Raul D'Ávila Pompéia (1863-1895).	Son fundados la Asociación Central Emancipadora, la Sociedad Brasileña contra la esclavitud y el periódico *Gazeta da Tarde*, primer órgano de comunicación abolicionista.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1881	Comienza el Realismo/Naturalismo en Brasil. Publicación de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, y *O mulato*, de Aluísio Azevedo (1857-1913).	Es establecido el voto universal en Brasil.
1882	Publicación de *Memórias de um condenado* (o *A condessa Vésper*), de Aluísio Azevedo.	Comienza el apogeo del caucho como producto de exportación en Brasil. Es firmada la Triple Alianza entre Alemania, Italia y el Imperio Austro-Húngaro.
1884	Publicación de *Casa de pensão*, de Aluísio Azevedo, e *Histórias sem data*, de Machado de Assis.	
1885		Es aprobada, en Brasil, la Ley de los Sexagenarios, que liberó a los esclavos con más de sesenta años de edad.
1888	Publicación de *Poesias*, de Olavo Bilac (1865-1918).	Se aprueba la Ley Áurea, que declara abolida la esclavitud en Brasil. Nace Fernando Pessoa.
1889		Golpe de Estado contra D. Pedro II. Proclamación de la República por el Mariscal Deodoro da Fonseca (jefe del gobierno provisorio de Brasil). Primer Congreso Socialista de París. Primera Conferencia Panamericana en Washington.
1890	Publicación de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.	Es elegida la Asamblea Constituyente de Brasil.
1891	Publicación de *Quincas Borba*, de Machado de Assis.	Primera constitución republicana de Brasil. Deodoro renuncia a la presidencia. Muere D. Pedro II, en París.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1893	Publicación de *Missal* y *Broquéis*, de João da Cruz e Souza (1861-1898) Comienza el Simbolismo en Brasil.	Revuelta de la Armada.
1894		Prudente de Morais asume la presidencia del Brasil. Sube al trono ruso Nicolás II, último zar de Rusia.
1895		Tiene inicio la rebelión de Canudos, comandada por Antônio Vicente Mendes Maciel, el Conselheiro, quien organizó la lucha de los pobladores de dicha ciudad contra las injusticias sociales del país.
1896	Machado de Assis funda la Academia Brasileña de Letras.	
1897	Aluísio Azevedo entra a la Academia Brasileña de Letras.	Ocupación de Canudos. Muerte de Antônio Conselheiro.
1899	Publicación de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.	
1900	Publicación de *Faróis*, de Cruz e Souza.	Se funda, en París, la Asociación Internacional para la Protección del Trabajador. Es fundado el Partido Revolucionario Socialista Chino.
1902	Publicación de *Os sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909). Comienza el premodernismo en Brasil.	Rodrigues Alves es electo presidente de Brasil.
1904	Publicación de *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis.	Revuelta de la Escuela Militar contra la vacuna obligatoria en Brasil.
1906	Publicación de *Relíquias da casa velha*, de Machado de Assis.	Afonso Pena es electo presidente de Brasil. José Santos Chocano publica *Alma América*.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1908	Publicación póstuma de *Memorial de Aires*, de Machado de Assis.	
1909	Publicación de *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto (1881-1922).	El presidente Afonso Pena muere y Nilo Peçanha asume la presidencia de Brasil.
1915	Publicación de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto.	Se instala en Brasil el National City Bank of New York. Es fundada la revista *Orpheu*, la primera del Modernismo portugués, por Fernando Pessoa, en Lisboa.
1917	Exposición de la pintora Anita Malfatti, a quien José Bento Monteiro Lobato (1882-1948) criticó duramente en el artículo «Paranóia ou Mistificação?».	Promulgación del Código Civil Brasileño. Los bolcheviques derrocan al zar Nicolás II y toman el poder en Rusia.
1918	Publicación de *Urupês*, de Monteiro Lobato.	Rodrigues Alves es reelecto presidente, pero no llega a tomar posesión del cargo debido a una dolencia. En su lugar asume el poder Delfim Moreira.
1919	Publicación de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto. Publicación de *Cidades mortas*, de Monteiro Lobato.	
1920	Publicación de *Negrinha*, de Monteiro Lobato.	Se funda, en Río de Janeiro, la primera universidad brasileña. Es organizada la Liga de las Naciones.
1922	Semana de Arte Moderno. Comienza el Modernismo en Brasil.	Fundación del Partido Comunista Brasileño. Inicio del movimiento Tenentista: revuelta de los Dieciocho del Fuerte de Copacabana. Benito Mussolini se convierte en el Primer Ministro de Italia: inicio del Fascismo. Publicación del *Ulyses*, de James Joyce, *Encantamientos*, de Paul Valéry, y *Trilce*, de César Vallejo.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1924	Publicación del *Manifesto da poesia pau-brasil* y *Memórias sentimentais de Joaõ Mirarmar*, de Oswald de Andrade (1890-1954), y *Poesias*, de Manuel Bandeira (1886-1968).	Revuelta Tenentista (grupo de oficiales jóvenes que intentaban superar el componente oligárquico del sistema político brasileño) en São Paulo. Inicio de la Columna Prestes (Luis Carlos Prestes, uno de los líderes de los tenentes unió a los rebeldes de Rio Grande do Sul y de São Paulo, que ocuparon la capital paulista. La represión los hizo huir hacia el Oeste, donde formaron la Columna Prestes, que realizó una larga marcha atravesando el sertón, en São Paulo). Muere Lenin. Stalin asume el poder en la Unión Soviética. Manifiesto del Surrealismo en Francia.
1925	Publicación del periódico *A Revista*, en Belo Horizonte, y *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.	Publicación de *Mi lucha*, de Adolf Hitler.
1926	*Manifesto regionalista* (Recife, Pernambuco). Inicio del Movimiento Verde-Amarillo, grupo conservador del Modernismo integrado por Cassiano Ricardo, Plínio Salgado y Menotti del Picchia.	
1927	Publicación de la *Revista Festa* (Río de Janeiro); *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade (1893-1945); *Brás, Bexiga e Barra Funda*, de Antonio de Alcântara Machado (1901-1935).	La Columna Prestes se interna en Bolivia. Publicación de *Al farol*, de Virginia Woolf.
1928	Publicación de la revista *Antropofagia* (São Paulo); *Manifesto antropófago*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *A bagaceira*, de José Américo de Almeida (1887-1980); *Essa negra Fulô*, de Jorge de Lima (1893-1953), y *Martim-Cererê*, de Cassiano Ricardo (1895-1974).	Fundación del Centro de las Industrias del Estado de São Paulo. Brecht escribe *La ópera de los tres peniques*.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1929		Se agrava la crisis económica, política y social de la República Vieja, Brasil. *Crack* de la Bolsa de Nueva York.
1930	Publicación de *Alguma poesia*, de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987); *O quinze*, de Raquel de Queiroz (1910-2003); *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, y *Poemas*, de Murilo Mendes (1901-1975).	Júlio Prestes vence a Gétulio Vargas en las elecciones presidenciales de Brasil. Revolución de Octubre: Vargas asume el poder en Brasil. Publicación de *Leyendas de Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias.
1931	Publicación de *O país do carnaval*, de Jorge Amado (1912-2001), y *Cobra Norato*, de Raul Bopp (1898-1984).	Manifestaciones operarias y represión política en Brasil.
1932	Publicación de *Menino de engenho*, de José Lins do Rego (1901-1957). Presentación de la pieza teatral *Deus lhe pague*, de Joraci Camargo (1898-1973).	Insurrección Constitucionalista (São Paulo). Elección de Roosevelt en los Estados Unidos. Inicio de las reformas económicas y sociales en ese país. Salazar se torna dictador en Portugal.
1933	Publicación de *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; *Caetés*, de Graciliano Ramos (1892-1953); *Clarissa*, de Érico Veríssimo (1905-1975); *O caminho para a distância*, de Vinícius de Moraes (1913-1980); *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre (1900-1987), y *Evolução política do Brasil*, de Caio Prado Júnior (1907-1990).	Creación del Partido Integracionista en Brasil. Hitler se convierte en Canciller de Alemania. Publicación de *La condición humana*, de André Malraux.
1934	Publicación de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, y *Brejo das almas*, de Carlos Drummond de Andrade.	Elección de Getúlio Vargas. Huelgas obreras y manifestaciones integralistas en Brasil. Fundación de la Universidad de São Paulo. Falla el golpe de estado fascista en Francia.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1935	Publicación de *O moleque Ricardo*, de José Lins do Rego; *Caminhos cruzados* y *Música ao Longe*, de Érico Veríssimo, y *Tempo e eternidade*, de Murilo Mendes y Jorge de Lima.	Insurrección de la Alianza Nacional Libertadora (Brasil).
1936	Prisión de Graciliano Ramos y de Jorge Amado. Publicación de *Angústia*, de Graciliano Ramos, y *Estrela da manhã*, de Manuel Bandeira.	Inicio de la Guerra Civil Española. Formación del Eje Berlín-Roma.
1937	Publicación de *Capitães de areia*, de Jorge Amado, y presentación de la pieza teatral *O rei da vela*, de Oswald de Andrade.	Vargas disuelve el Congreso e impone la Polaca, Constitución neofascista del Estado Novo.
1938	Publicación de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; *Olhai os lírios do campo*, de Érico Veríssimo, y *A poesía em pânico*, de Murilo Mendes.	Insurrecciones integralistas derrotadas por Vargas. Publicación de *La náusea*, de Jean-Paul Sartre.
1939	Publicación de *Floradas na serra*, de Dinah Silveira de Queirós (1911-1982).	Creación del Departamento de Prensa y Propaganda (DIP), responsable por la censura en Brasil. Hitler invade Polonia: inicio de la Segunda Guerra Mundial. Victoria de Franco en España: se implanta el Fascismo.
1940	Publicación de *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, y *A rua dos cata-ventos*, de Mário Quintana (1906-1994).	Discurso de Vargas a favor del Fascismo en Brasil. Lanzamiento de la película *O grande ditador*, de Charlie Chaplin. Publicación de *Por quién doblan las campañas*, de Ernest Heminguay.
1941	Publicación de *Poesias*, de Mário de Andrade, y *O visionário*, de Murilo Mendes.	Japoneses atacan Pearl Harbor y Alemania invade la Unión Soviética. Ambos países entran en guerra. En Brasil, Vargas se declara solidario con los norteamericanos.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1942	Publicación de *Vaga música*, de Cecília Meireles (1901-1964); *José*, de Carlos Drummond de Andrade, y *Terras do sem-fim*, de Jorge Amado.	Brasil declara guerra a las potencias del Eje, luego de manifestaciones populares. Resistencia soviética contra invasión alemana, en Stalingrado. Fundación de la Compañía Cinematográfica Atlántida (1942-1954). Publicación de *El extranjero*, de Albert Camus.
1943	Publicación de *Fogo morto*, de José Lins do Rego, y presentación de la pieza teatral *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues (1912-1980).	Institucionalización y consolidación de las Leyes del Trabajo (CLT) en Brasil. Aliados invaden Italia. Disturbios raciales en los Estados Unidos.
1944	Publicación de *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1920-1977), y *Ermos e gerais*, de Bernardo Élis (1915-1957).	La Fuerza Expedicionaria Brasileña llega a Italia. Desembarque de los Aliados en Normandía (Francia).
1945	Publicación de *O engenheiro*, de João Cabral de Melo Neto (1920-1999); *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, y *Mundo enigma*, de Murilo Mendes. Comienza el movimiento de renovación de la poesía brasileña conocido como «Generación poética del 45», que quería restaurar formas tradicionales y clásicas de la poesía.	Deposición de Getúlio Vargas. Amnistía a los presos políticos en Brasil y abolición de la censura brasileña. Eurico Gaspar Dutra es elegido presidente de Brasil. Rendición de Alemania y lanzamiento de la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki. Termina la Segunda Guerra Mundial. Primera reunión de las Naciones Unidas.
1946	Publicación de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa (1908-1967).	El Tribunal de Nuremberg condena a muerte, por crímenes de guerra, a los líderes nazis.
1947	Publicación de *Poemas negros*, de Jorge de Lima, y *Poesia liberdade*, de Murilo Mendes.	El Partido Comunista es declarado ilegal en Brasil. Publicación de *La peste*, de Albert Camus.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1948	Fundación del Teatro Brasileño de Comedia (TBC).	Crisis económica en Brasil: acuerdos con el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el gobierno norteamericano. Revolución comunista en China.
1949	Publicación de *O continente*, de Érico Veríssimo. Inicio de la serie *O tempo e o vento*.	Fundación de la Compañía Cinematográfica Vera Cruz, en Brasil.
1950	Publicación de *O cão sem plumas*, de João Cabral de Melo Neto.	Elecciones presidenciales: Vargas retorna al poder en Brasil. Inauguración de la primera estación de televisión en Brasil.
1951	Publicación de *A palavra escrita*, de Paulo Mendes Campos (1922-1991).	Vargas incentiva a los trabajadores a la sindicalización.
1952	Organización del grupo concretista: Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. Publicación de la revista *Noigandres*.	Decreto de leyes en beneficio de los trabajadores brasileños. Publicación de *El viejo y el mar*, de Ernest Heminguay.
1953	Publicación de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, y *Romanceiro da inconfidência*, de Cecília Meireles.	Política nacionalista de Vargas: creación de Petrobrás (petróleo brasileño). Muere Stalin. Publicación de *Poesía política*, de Pablo Neruda, y presentación de la pieza teatral *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett.
1954	Publicación de *A luta corporal*, de Ferreira Gullar (1930), y *Os subterrâneos da liberdade*, de Jorge Amado.	Getúlio Vargas se suicida. Café Filho asume la presidencia de Brasil. Inicio de la guerra de liberación de Argelia (1954-1962), contra los franceses.
1956	Publicación de *Canções*, de Ceciília Meireles, y *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.	Juscelino Kubitschek de Oliveira es electo presidente de Brasil. Proceso de industrialización del país y construcción de la capital, Brasilia.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1958	Manifiesto de la poesía concretista. Publicación de *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado.	Surge la bossa-nova, movimiento musical brasileño. Inicio del Cinema Novo en Brasil, cuyo principal representante es Glauber Rocha. Brasil se corona como ganador de su primera Copa Mundial de Fútbol.
1960	Publicación de *Laços de família*, de Clarice Lispector, y *Metal rosicler*, de Cecília Meireles.	Inauguración de Brasilia. Brasil reanuda negociaciones con el FMI. Jânio Quadros es electo presidente de Brasil.
1961	Publicación de *Velhos marinheiros*, de Jorge Amado, y *O fiel e a pedra*, de Osman Lins (1924- 1978).	Jânio Quadros propone política independiente y critica a los Estados Unidos, condecora el ministro cubano «Che» Guevara. Renuncia de Jânio Cuadros a la presidencia de Brasil. João Goulart, el vicepresidente, llega al poder. Se rompen las relaciones internacionales entre Cuba y los Estados Unidos. Publicación de la encíclica papal *Mater et Magistra*, de Juan XXIII, sobre problemas sociales. El cosmonauta Yuri Gagarin es el primer hombre en el espacio.
1962	Publicación de *Primeiras estórias*, de Guimarães Rosa, y *Lição de coisas*, de Carlos Drummond de Andrade.	Política nacionalista y planeamiento económico de Brasil. Independencia de Argelia.
1963	Publicación de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio (1937-1996), y *Estrela da tarde*, de Manuel Bandeira.	Es premiada, en Cannes, la película brasileña *O cangaceiro*, del cineasta Lima Barreto. Asesinato del presidente John Kennedy.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1964	Publicación de *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector, y *O coronel e o Lobisomen*, de José Cândido de Carvalho (1914-1989).	Formalización de las reformas de base de João Goulart: restricciones al capital extranjero y reformas sociales en Brasil. Golpe militar: el general Castelo Branco asume la presidencia de Brasil. Prisiones y suspensiones de dirigentes políticos en Brasil. Comienza la intervención militar norteamericana en Vietnam.
1965	Publicación de *O vampiro de Curitiba*, de Dalton Trevisan (1925).	Empréstitos del FMI a Brasil. Dispositivo Legal n.° 2 del gobierno brasileño: acaba con los partidos políticos existentes en el país y crea dos: ARENA e MDB. 300 mil comunistas son masacrados en Indonesia.
1966	Publicación de *Morte e vida severina* y *A educação pela pedra,* de João Cabral de Melo Neto, y *Nove novena*, de Osman Lins.	Comienzan los festivales de música popular brasileña. Inicio de la Revolución Cultural en China. Golpe de Estado derroca a presidente argentino.
1967	Publicación de *Quarup*, de Antônio Callado (1917-1997), y *Tutaméia*, de Guimarães Rosa.	Nueva Ley de Prensa acentúa la censura en Brasil; protesta de intelectuales. General Costa e Silva asume la presidencia de Brasil. Constitución del Frente Amplio contra el gobierno militar de Brasil. Dictadura militar en Grecia. «Che» Guevara muere en Bolivia.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1968	Publicación de *A máquina extraviada*, de J. J. Veiga, (1915- 1999), y *Um poeta na cidade e no tempo*, de Moacyr Félix (1926-2005). Presentación de la pieza teatral *Roda viva*, de Chico Buarque de Holanda (1944).	Crecen manifestaciones estudiantiles contra el gobierno brasileño. Dispositivo Legal n.° 5 del gobierno brasileño: se intensifica la censura y la represión política. Inicio de las acciones guerrilleras en Brasil. Es asesinado, en los Estados Unidos, Martin Luther King.
1969	Publicación de la *Vanguarda e sub-desenvolvimento*, de Ferreira Gullar; *Estas estórias*, de Guimarães Rosa; *A guerra conjugal*, de Dalton Trevisan, y *Lúcia McCarthey*, de Rubem Fonseca (1925).	Muere el General Costa e Silva; asume la presidencia de Brasil el general Médici. Se intensifica la represión política con prisiones y torturas. Artistas abandonan Brasil debido a las presiones políticas. Astronautas norteamericanos llegan a la Luna.
1970	Publicación de *O risco do bordado*, de Autran Dourado (1926).	Surge el llamado «milagro económico» brasileño. Salvador Allende vence en las elecciones chilenas.
1971	Publicación de *Bar Don Juan*, de Antônio Callado; *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, y *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro (1941).	Empréstitos de Brasil junto a bancos norteamericanos. La Asociación Interamericana de Prensa condena la falta de libertad en Brasil.
1973	Publicación de *Ciranda de pedra*, de Lígia Fagundes Telles (1923), y *O pirotécnico Zacarías*, de Murilo Rubião (1916-1971).	General Ernesto Geisel asume la presidencia de Brasil. Oposición vence en las elecciones en Brasil. Se inicia el proceso de apertura política. Revolución de los Claveles, derrota de la dictadura portuguesa. Nixon renuncia a la presidencia de los Estados Unidos después del escándalo *Watergate*.

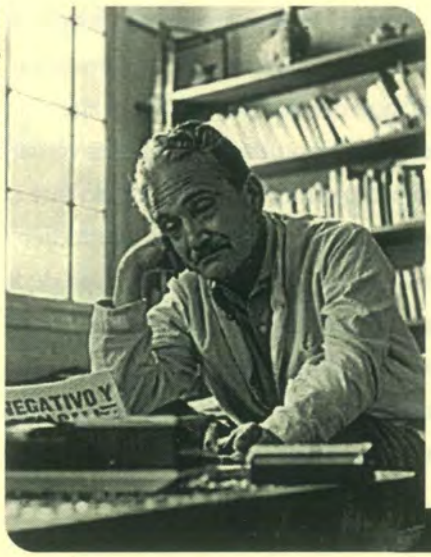
FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1976	Publicación de *Poema sujo*, de Fereira Gullar; *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, y *Galvez, o imperador do Acre*, de Márcio Souza (1946).	General Geisel controla organismos de represión política para detener excesos en Brasil. Reformas políticas democráticas en España.
1977	Publicación de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector.	Carter asume la presidencia de los Estados Unidos y promueve una política democrática.
1978	Publicación de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, y *A casa do girassol vermelo*, de Murilo Rubião.	Creación del movimiento por amnistía política en Brasil.
1979	Publicación de *Farda, fardão e camisola de dormir*, de Jorge Amado; *A casa de vidro*, de Ivan Angelo (1936), y *Vila real*, de João Ubaldo Ribeiro.	Inicio del gobierno del general João Baptista Figueiredo. Amnistía política.
1980	Publicación de *Mad Maria*, de Márcio Souza; *Toda poesia*, de Ferreira Gular; *Un copo de cólera*, de Raduan Nassar (1935), y *A escola das facas*, de João Cabral de Melo Neto.	Se intensifica la crisis económica en Brasil: inflación y deuda externa altísima. Huelgas obreras, bajo el liderazgo de Luiz Inácio «Lula» da Silva. Es fundado el Partido de los Trabajadores (PT).
1985	Publicación de *Agrestes*, de João Cabral de Melo Neto.	Se inaugura la Central Nuclear Almirante Álvaro Alberto, en Angra dos Reis. Se organiza la Unión Democrática Ruralista (UDR) con el objetivo de defender los intereses de los grandes propietarios rurales brasileños.
1988	Publicación de *Trevo (1969-1988)*, de Orides Fontela (1940-1998).	Se promulga la nueva constitución de Brasil. Es fundado el Partido de la Social-Democracia Brasileña (PSDB).
1989	Publicación de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum (1952).	Fernando Collor de Melo es electo presidente de Brasil.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
1990	João Cabral de Melo Neto recibe el Premio Camões, en Portugal.	Fernando Collor de Melo asume la presidencia de Brasil.
1991	Publicación de *Estrutura da bolha de sabão*, de Lygia Fagundes Telles (1923).	Se firma el Tratado de Asunción, primera versión del MERCOSUR.
1992	La Universidad de Oklahoma (Estados Unidos) y la revista *World Literature Today* otorgan el Premio Neustadt a João Cabral de Melo Neto.	Collor de Melo sufre *impeachment* y es depuesto de la presidencia de Brasil. Itamar Franco asume la presidencia. Se realiza, en Río de Janeiro, la Conferencia de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente.
1994	Publicación de *A caligrafia de Deus*, de Márcio Souza.	Fernando Henrique Cardoso es elegido presidente de Brasil. Aprobación del Protocolo de Ouro Preto, donde se establece la estructura del MERCOSUR.
1996	Publicación de *O desmundo*, de Ana Miranda (1951). Nélida Piñón (1934) recibe el Premio Juan Rulfo.	Ocurre la masacre de Carajás, donde se evidencia la naturaleza violenta y grave del problema agrario en Brasil.
1997	Publicación de *Ciudad de Dios*, de Paulo Lins, y del primer número de la revista de poesía *Inimigo Rumor*.	Ocurre la marcha sobre Brasilia, dirigida por el Movimiento de los Trabajadores Rurales sin Tierra.
1998	Publicación de *Histórias de remorsos e rancores*, de Luiz Ruffato (1961), y *As palavras secretas*, de Rubens Figueiredo (1956).	Es reelecto Fernando Henrique Cardoso como presidente de Brasil.
1999	Publicación de *O elefante*, de Francisco Alvim (1938).	
2000	Publicación de *Os sobreviventes*, de Luiz Ruffato.	Brasil cumple 500 años desde la llegada de los europeos.

FECHAS	LITERATURA BRASILEÑA	CULTURA Y SOCIEDAD
2003	Publicación de *Mongólia*, de Bernardo Carvalho (1960).	Luiz Inácio Lula da Silva asume la presidencia de Brasil.
2004	Publicación de *Lorde*, de João Gilberto Noll (1946).	Brasil y Perú acordaron construir una carretera interoceánica.
2005	Publicación de *Cinzas do norte*, de Milton Hatoum.	Perú, Brasil y Bolivia presentaron el proyecto de la carretera interoceánica.
2006	Lanzamiento de *Mario Quintana: 100 anos. A quinta essência de Quintana*, diccionario organizado por Luiz Coronel.	Inauguración del Puente de la Integración, primera etapa de la carretera interoceánica.■

aproximaciones

APROXIMACIONES



José María Arguedas

Narrar la nación, cruzar las fronteras: intercambios culturales entre Perú y Brasil[1]

Maria Antonieta Pereira

Eia, imaginación divina!
Os Andes
Vulcânicos elevam cumes calvos,
Circundados de gelos, mudos, alvos,
Nuvens flutuando —que espetác'los grandes!

Sousândrade

Humanitas, *Rubião, faculta*
Que mi perro corresponda a mi persona.

Mónica Beleván

En un trecho célebre de *Grande sertão: veredas*, el *jagunço*[2] Riobaldo se dirige así a la parturiente cuyo hijo acaba de nacer en un *casebre*[3] paupérrimo del sertón de Minas Gerais: «Mi Señora Dueña: un niño nació —el mundo volvió a empezar!...».[4]

[1] El presente ensayo fue traducido del portugués al castellano por Ademar Seabra da Cruz Junior. Al respecto, cabe señalar que las referencias bibliográficas a pie de página consignan los títulos originales de las ediciones consultadas por la autora. N. E.

[2] Hombre armado que forma parte de un ejército particular de un terrateniente en el sertón, región geográfica ubicada al norte de Minas Gerais, Brasil, y caracterizada por su paisaje desértico, pobreza y poca población.

[3] Casa vieja y pobre.

[4] Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19.ª ed. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 484e.

Cuando empezamos a pensar en red, ocurre algo semejante al impacto desencadenado por el nacimiento del niño del sertón: el mundo vuelve a empezar. Si es verdad que tal recomienzo no es mera retroacción del tiempo, que sigue su curso imparable, siempre adelante, irreversible e indiferente a los hombres, también es verdad que, a partir de entonces, ni siquiera el tiempo sigue igual. Del mismo modo que el nacimiento de un niño desautomatiza la visión adulta del mundo (pues el adulto tiene que volver a ver el mundo desde la perspectiva de la infancia, bajo el prisma de la novedad de esa mirada inaugural), cuando experimentamos ideas en red ya no podemos pensar más el vivir como antes, ya que en todo momento surgen nuevos escenarios para el acto de pensar. Son lazos, conexiones, desarrollos, anillos, redes de redes que crecen incesantemente mostrando nuevas escenas que se ocultaban debajo de los mismos objetos.

Pensar en red es, de cierta manera, vivir en el mundo de las virtualidades, en aquello que puede llegar a ser. Asimismo, una perspectiva reticular no excluye actores, sean humanos, máquinas o procesos. Por el contrario, la malla de ese tipo de razonamiento estimula un punto de vista asociativo, lo que no implica necesariamente conexiones del orden de la semejanza y del consenso. En otros términos, un pensamiento en red debe ser capaz de prever dinámicas de compartimiento que, muchas veces, van a ser regidas no por una lógica clásica, sino por los regímenes de la paradoja, de la aporía y de lo indecible. De ser así, una visión conexionista debe operar, en más de una oportunidad, con la potencia meramente vislumbrada en los seres aislados, alimentándose de la esperanza de que las fuerzas vitales de los autores podrán ser multiplicadas en el caso de que consigan romper las barreras de su existencia individual. Aunque prescinda de las más avanzadas producciones de conocimiento de la actualidad, la idea de red es una concepción muy antigua, presente ya en los textos presocráticos de Heráclito de Éfeso y, posteriormente, en la filosofía de Nietzsche. En nuestros tiempos, ese principio puede ser visto en las reflexiones de pensadores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Pierre Lèvy y Michel Serres. Tal vez por ser muy antigua, examinada por la humanidad en la sucesión de los siglos, la idea de red, en sus más variadas manifestaciones, parece ser un punto de partida seguro para pensar el mundo contemporáneo.

Las relaciones culturales entre Brasil y Perú pueden también ser pensadas a partir de una perspectiva reticular que les permita la más amplia exploración de su propio llegar a ser y que, por lo tanto, no se caracterice por la dualidad, cuyas consecuencias

más drásticas parecen ser la exclusión y la intolerancia. En ese sentido, la actitud más promisoria será aquella que nos permita traspasar las fronteras nacionales y lingüísticas; así, se estimulará el fortalecimiento de los rasgos culturales que unen las poblaciones de ambos países. Escapar de los límites de las fronteras político-geográficas implica recuperar, aunque lentamente, el sentido de pertenencia que unía a nuestros ancestros indígenas antes de la llegada de los colonizadores europeos. En los días actuales, inmensos archivos culturales todavía preservan una memoria precolombina, cuya existencia se remonta a períodos *anteriores a las fronteras nacionales* y, por lo tanto, ultrapasa los ideales de la nación burguesa apuntando hacia la necesidad y la actualidad, sobre todo en un mundo globalizado, de un *nuevo panamericanismo* que, tal vez, se concretice en proyectos como el de la Comunidad Sudamericana de Naciones. Por otro lado, sería un engaño grosero pensar que podríamos recuperar tales archivos en su pureza original: ellos se modificaron, entre otros factores, por el inevitable contacto con las culturas ibéricas, por la actuación de las propias descendencias indígenas y por su mezcla con los discursos globalizados. El cambio actual de paradigmas en la producción del conocimiento respalda a las fructíferas posibilidades de contactos transnacionales, especialmente cuando ella se sostiene en las *teorías de red* de las más diversas áreas de la ciencia, de la tecnología, del arte y del pensamiento crítico.[5]

LA FUNCIÓN ESTRUCTURANTE DEL SABER NARRATIVO

En *La condición posmoderna*, Lyotard muestra cómo la historia de la producción del conocimiento científico en el Occidente fue siempre acompañada de grandes relatos emancipadores. Analizando la alegoría de la caverna, cuya composición es claramente ficcional, el autor muestra la importancia de esa narrativa como recurso de validación de la filosofía platónica, aún cuando Platón desautoriza el discurso de la ficción:

> El discurso platónico que inaugura la ciencia no es científico, y no lo es en la medida en que pretende legitimarla. El saber científico no puede saber ni hacer

[5] Por ser imposible discutir en este texto todas las teorías reticulares cito solamente las más conocidas: teoría de los conjuntos (Cantor), teoría de los fractales (Mandelbrot), teorema de Göedel, concepto de rizoma (Deleuze/Guattari), principio de la incertidumbre (Heisenberg), concepto de hipertexto (Nelson, Lévy), autopoiésis (Maturana), redes sociales (Castells).

> saber que él es el saber verdadero sin recurrir a otro saber, el relato, que es para él el no-saber, sin lo que es forzado a presuponerse a sí mismo y cae, de ese modo, en lo que él condena, en la petición de principio, en el perjuicio.[6]

Según Lyotard, las reglas occidentales de legitimación del saber estuvieron marcadas por el binomio prueba/refutación, donde el par verdadero/falso definía la aceptabilidad del enunciado como valor de verdad. Entretanto, argumenta el autor, si lo que digo es verdadero (pasible de prueba), ¿quién prueba mi prueba?

La historia del conocimiento muestra cómo la legitimación de la verdad (la prueba de la prueba) era realizada por medio del saber narrativo, cuyas características se apoyan en las historias populares, generadoras de *modelos positivos y negativos* a partir de los que se definen los criterios de competencia y desempeño necesarios para la validación del saber científico. Tales historias contemplan una gran variedad de *juegos de lenguaje* (enunciados denotativos, deónticos, interrogativos, evaluativos, etc.) que están articulados en una infinitud de redes sociales. Desde el punto de vista de su transmisión, esos relatos son intrínsecamente pragmáticos: además de definir los papeles del narrador, narratario, remitente y destinatario (todos ellos bajo la rúbrica del héroe), definen una triple competencia: *saber-decir*, *saber-oír*, *saber-hacer*. Asimismo, existe en el saber narrativo una temporalidad que es *instantánea* (actualizable) y, al mismo tiempo, *inmemorial*.

En el caso de Brasil, el saber narrativo fue el articulador principal no solo del pensamiento crítico, sino también de la propia nación. En un país dividido entre señores y esclavos, las dificultades de constitución de la nacionalidad fueron responsables por la articulación de un discurso ficcional, literario, que permitía a la nación autonarrarse incansablemente y buscar medios de presentarse a sí misma y, por lo tanto, de escapar de su propia imagen desconocida, fugaz, inacabada. En ese contexto son utilizadas todas las formas que puedan tornar narrable la experiencia de estructuración de una identidad nacional, de ahí la función estructurante desempeñada por la literatura en el imaginario del país a lo largo de su historia, especialmente después de la independencia de Portugal. Según Paulo Arantes, la cultura brasileña

[6] LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 5.ª ed. Río de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 53.

> está enteramente centrada en la idea de que a través de los géneros y formas inevitablemente europeas —novela, poesía, pintura, arquitectura, etc.— se trata de exprimir la verdad original de una experiencia local [...]. Es como si nuestra inteligencia local solamente funcionase en la medida en que fuese empujada por ese imperativo de configuración. De ahí el carácter central de la literatura. Todas las formas que puedan tornar narrable esa experiencia todavía completamente embrionaria poseen una función estructurante.[7]

En ese escenario híbrido, de intensas mezclas entre diferentes procesos lingüísticos, culturales y políticos, se formaron las letras brasileñas. Su función predominante fue tornar narrable la fundación de la nacionalidad, crear los relatos, las categorías, los valores y los sentimientos de pertenencia que modelaron las formas de lo nacional.

CRUZANDO LAS FRONTERAS

En Hispanoamérica, las literaturas de cada país también están llenas de narrativas de fundación. Por medio de sus escritores, las naciones hispanoamericanas discutieron su propia constitución al inventar un imaginario capaz de construir la cohesión social de la modernidad, dentro del modelo que Homi Bhabha llama de *muchos como uno*.[8] Tales estrategias discursivas fueron desarrolladas, sobre todo, en momentos de gran tensión social: guerras de independencia, guerras civiles y de fronteras, batallas a favor de la república, luchas contra las dictaduras del siglo XX.

En ese contexto también es interesante considerar que, después de las luchas de independencia y la consecuente generación de fronteras nacionales, la cultura prehispánica de la América andina fue transformada en propiedad de diferentes países. Curiosamente, ciertos escritores del Romanticismo brasileño (siglo XIX) ignoraron la división generada por las fronteras de la nación moderna y buscaron dialogar con las tradiciones andinas subyacentes a la cultura entonces dominante. En ese caso adoptaron una concepción amplia de América, vista como un espacio

[7] Arantes, Paulo. «Entrevista». En Nobre, Marcos y José Márcio (orgs.). *Conversas com filósofos brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 352.

[8] Cfr. Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998. p. 203! Algunos ejemplos de esa literatura fundacional pueden ser encontrados en varios momentos de la literatura brasileña, especialmente a partir del Romanticismo, que se consolida después de la independencia del país (1822).

que, más allá de la relativa independencia con respecto a las metrópolis ibéricas, también debería conquistar niveles más elevados de sociedad, de tipo republicana y no esclavista. En ese rumbo, la imagen del cóndor sirvió de base para la configuración de la llamada *poesía condoreira*, que adoptó al ave andina como metáfora de la altivez necesaria al continente para atender su ansia de libertad frente a los conquistadores de cualquier naturaleza.

El *condoreirismo* predominó en la poesía brasileña entre 1850 y 1870. Castro Alves, su representante mayor, se dedicó a los temas sociales y políticos, como a la lucha por la abolición de la esclavitud y la defensa de la república. Identificados con la poesía social de Victor Hugo, otros poetas *condoreiros*, tales como Tobias Barreto y José Bonifácio, produjeron una poesía de tesis, de fuerte carácter público y político, desdoblada en artículos periodísticos, manifiestos y exhortaciones a la lucha republicana. Otras imágenes que también se refieren a la cultura andina pueden ser encontradas en la obra *A Guesa errante*, extenso poema narrativo en trece cantos, escrito por Sousândrade en 1876. La obra está basada en una leyenda andina cuya autoría es atribuida tanto a los quechuas del Perú como a los muiscas de Colombia. Al ser una niña indígena que debe ser sacrificada al dios Sol, el personaje Guesa logra escapar a los sacerdotes, pero los reencuentra en los especuladores de Wall Street. La palabra *guesa*, que significa 'sin lar', remite a todos los amerindios que fueron desterrados por conflictos de diversas naturalezas.

Sin embargo, uno de los más importantes diálogos entre las culturas del Perú y del Brasil se ubica en la novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, en cuyo «Primer diario» se puede leer el siguiente mensaje, dirigido al escritor brasileño João Guimarães Rosa:

> ¡Cómo se murió mi amigo Guimarães Rosa! Cada quien es a su modo. Ese modo de escribir sí que no da lugar a genialidades como las de don Julio, aun cuando sean para utilidad y provecho. Guimarães me hizo una confidencia en México, mientras yo me sentía más «deprimido» que de cotidiano, a causa de una fiebre pasajera. No he de confesar de qué se trata. Pero, entonces, sentí que ese Embajador tan majestuoso, me hablaba porque había, como yo, «descendido» hasta el cuajo de su pueblo; pero él era más, a mi modo de ver, porque había «descendido» y no lo habían hecho «descender». Luego de contarme su historia, sonrió como un muchacho chico. Ningún amigo citadino me ha tratado tan de igual a igual, tan íntimamente como en aquellos momentos este Guimarães; me refiero a escritores y artistas; ni

> Gody Szyszlo, ni E. A. Westphalen, ni Javier Sologuren, menos aún extranjeros notables. Algo… el Pepe Revueltas, aunque de otro modo. Guimarães no parecía mordaz, no parecía haber aprendido eso. La mordacidad la he conocido en los escritores inteligentes y enfadados. A esa altura no llegamos, creo, quienes estamos muy amagados por la piedad y la infancia.[9]

Con fecha 13 de mayo de 1968, Arguedas entabla un diálogo con Guimarães Rosa donde lo llama no solo «amigo», sino también «muchacho chico», con el tono cariñoso de quien oyó las confidencias del escritor brasileño. Al revelar que con ningún otro amigo citadino había experimentado niveles tan amplios de solidariedad e igualdad, Arguedas recuerda que tanto él como Rosa estaban muy marcados por la piedad y por la niñez. Construido bajo la forma de un diario, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* fue escrito con la intención de evitar el suicidio de su propio autor. En ese sentido, la novela funciona como una especie de «diálogo de los muertos», pues Arguedas se dirige a un escritor ya muerto (Rosa murió en 1967) para hablar de su lucha contra el impulso de suicidarse. Por otro lado, se trata de rememorar una charla entre pares donde la compasión no solamente impide la mordacidad, sino que permite que se reconozcan mutuamente como escritores que habían «"descendido" hasta el cuajo de su pueblo».

En *El zorro...*, Arguedas también cita otro texto de Rosa, el cuento «A terceira margem do rio», por medio del que discute, sin explicitar claramente, uno de los conceptos más importantes de la crítica brasileña actual: la idea de *tercera margen*. El cuento tiene como narrador a un hijo cuyo padre, repentinamente, se embarca en una canoa para vivir en ella, desplazándose por muchos años en un mismo río. El padre navega sin parar y todo su esfuerzo radica en no colocar nunca más pie en tierra y en no alejarse mucho de la región familiar. Tal personaje construye una tercera margen, que, además de ser el propio río por donde navega, constituye un sitio de anclaje inestable y de eterna travesía. Desplazándose sin cesar, el padre desarrolla una especie de juego que, tal como Arguedas, habla de la muerte para mantener la vida. Considerando al padre de «A terceira margem do rio» como un hombre que ya murió, pero que permanece vivo en los recuerdos de su hijo, Arguedas también prenuncia su propio destino: morir físicamente, pero seguir viviendo en

[9] ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. En *Obras completas*. Tomo V. Lima: Editorial Horizonte, 1983, p. 23.

la memoria del Perú y de América Latina. En ese caso, los diálogos entre Arguedas y Rosa, tanto los explícitos, publicados en *El zorro...*, como los no revelados, funcionan como una *tercera margen*, en el sentido en que la expresión es empleada por la crítica literaria brasileña: espacio de travesía entre tierras firmes, situación donde la angustia de la inestabilidad es compensada por el descubrimiento. Sujeto relacional, el navegador liga las dos márgenes en una tercera vía que no es una ni otra, sino la intersección de ambas.

Asimismo, los zorros de Arguedas, que descienden de las alturas a las planicies y que ascienden de nuevo, demuestran la misma movilidad de la tercera margen del río a partir del deseo de mediar diálogos entre lenguas, culturas y países. En el caso de Rosa, eso ya se encuentra en la palabra *nonada*, que inicia *Grande sertão: veredas*. Al poder ser considerada una palabra-valija, *nonada* abriga otras palabras en su composición: el *no* del español y del inglés, el *nona* del italiano, el *Ada* y el *nada* del portugués, el *non* del francés, etc. Tal como Arguedas hace con la mezcla del quechua y el español, Rosa escribe en una lengua distinta del portugués oficial que, inventada a partir de la oralidad del sertón, recupera arcaísmos, funda neologismos y practica el canibalismo cultural típico del Brasil. En ese sentido, ambos escritores abordan tradiciones narrativas muy antiguas cuya relectura contribuye a reactivar los archivos culturales de la región. La mayor herencia de la generación de Arguedas y Rosa es, tal vez, esa tentativa de aproximar pueblos, eras y lenguas en nuestro continente. Aunque Arguedas se haya suicidado (y también Rosa, en cierta medida, cuando aceptó un cargo de cuya fatalidad desconfiaba), ambos escritores nos delegaron una idea muy viva: la tradición se mantiene porque se renueva.

Esa perspectiva fue confirmada recientemente por la publicación de la obra *Shenipabu Miyui: historia de los antiguos*, resultado de una investigación realizada durante seis años por un grupo de profesores Kaxinawá en tierras indígenas del Brasil y del Perú. Los Kaxinawá, habitantes de la floresta tropical, ocupan un territorio que va desde el este peruano, en regiones próximas a los Andes, hasta el Acre brasileño. 3500 indios viven en Brasil, a lo largo del río Purus y de los afluentes del río Juruá, y 1500 en Perú, en nueve aldeas del alto Purus y de su afluyente, el río Curanja.

Para escribir *Shenipabu Miyui*, en enero de 1989, Osair Sales Siã Kaxinawá realizó un viaje a las aldeas Kaxinawá de Conta y Balta, en Perú. Tres meses de convivencia con sus parientes peruanos posibilitaron a Siã rescatar tradiciones que ya estaban muy debilitadas en el territorio brasileño, como las canciones rituales y

las fiestas *katxanawa* y *txirim*. Asimismo, el profesor peruano Armando Purixo fue a Brasil, donde vivió por seis meses con sus parientes y colaboró en la transcripción de las cintas grabadas para la lengua Hãtxa Kui, teniendo en cuenta la tradición mayor de escritura entre los Kaxinawá peruanos. La edición final de la obra fue supervisada por el profesor indígena brasileño Joaquim Mana Kaxinawá. Escrito en portugués y Hãtxa Kui, la lengua milenaria de los Kaxinawá, *Shenipabu Miyui* es un ejemplo concreto de que las historias de los ancestros pueden continuar aproximando a peruanos y brasileños, más allá de las fronteras nacionales. Aunque en la producción del libro estuvieron presentes tres idiomas (Hãtxa Kui, español y portugués) y participaron decenas de investigadores indígenas y no indígenas del Perú y del Brasil, el emprendimiento intelectual tenía como eje el rescate de una misma tradición lingüística, cultural y etnográfica. Esas narrativas, en tanto experimento primordial, todavía resuenan en nuestra memoria colectiva, legitimando un saber que puede ser compartido. Una red de esa naturaleza, formada por discursos y sentidos que se transforman conservándose, puede ser una de las formas más legítimas de propiciar intercambios culturales entre Perú y Brasil. En ese caso, las literaturas de ambos países siguen siendo algunas de las formas más antiguas, y también más contemporáneas, de tornar narrable la experiencia de estructuración de una identidad regional.■

BIBLIOGRAFÍA

Beleván, Mónica. «Quincas Borba». *Homúnculus: el revisto poética. Actual triantología de la poesía argentina, brasileña y peruana*, año II, n.° 3, diciembre de 2004, p. 249.

Codina, Hilda. «Los Andes y el sertón: ¿un encuentro posible?». En D'Angelo, Biagio (ed.). *Verdades y veredas de Rosa*. Lima y Belo Horizonte: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae/Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais, 2004, pp. 41-51.

Lyotard, Jean-François. *La condición pós-moderna*. 5.ª ed. Río de Janeiro: José Olympio, 1998.

Monte Alto, Rômulo. El zorro de arriba y el zorro de abajo *de José María Arguedas: el* pachachaca *sobre la modernidade latino-americana*. Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais. Disertación de Maestría, 1999.

Moreiras, Alberto. «El fim del realismo mágico: el significante apaixonado de José María Arguedas». En *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001, pp. 221-247.

Pereira, Maria Antonieta. «Subdesenvolvimento e crítica da razão dualista». *Revista de cultura Margens/Márgenes*, n.° 2, diciembre de 2002, pp. 56-65.

Professores Indígenas de Acre. Shenipabu Miyui*: história dos antigos*. Belo Horizonte: Universidad Federal de Minas Gerais, 2000.

Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19.ª ed. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

——«A terceira margem do rio». En *Primeiras estórias*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

mundo raro

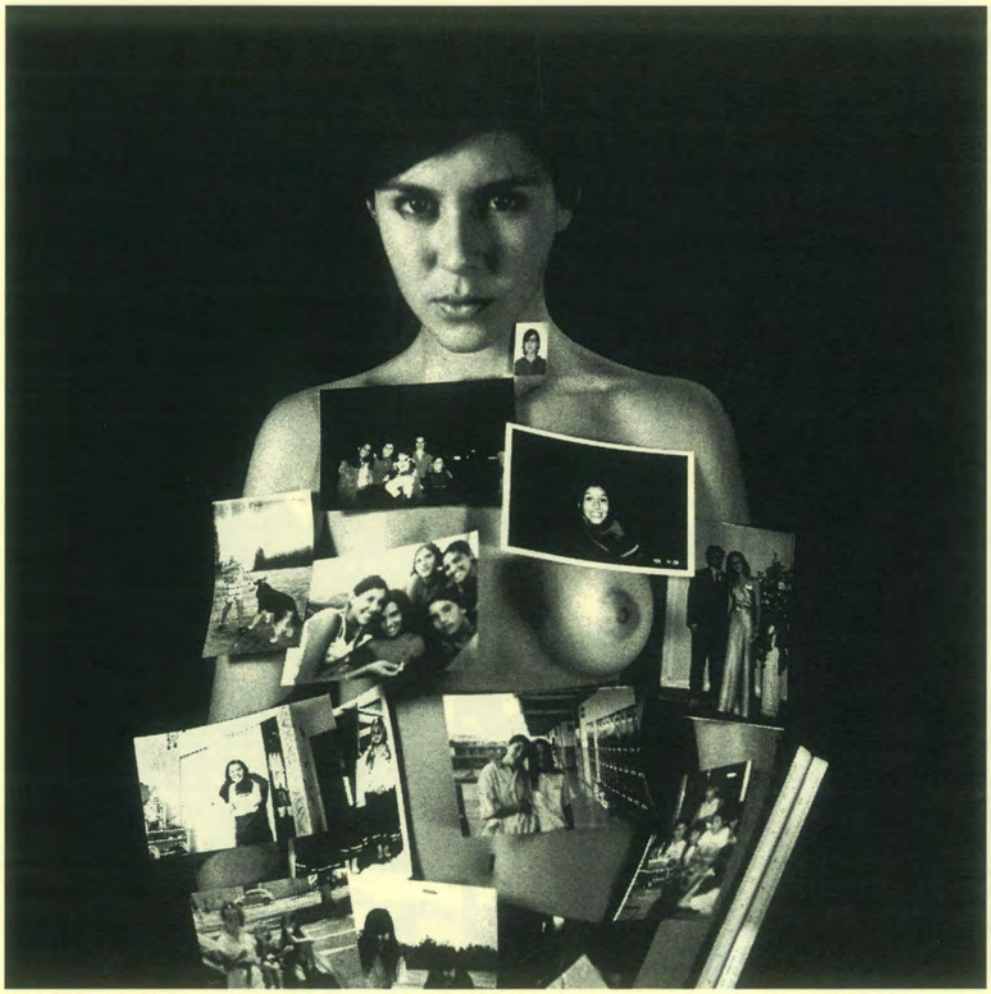
MUNDO RARO

Sandro Aguilar
fotógrafo

ÁLBUM

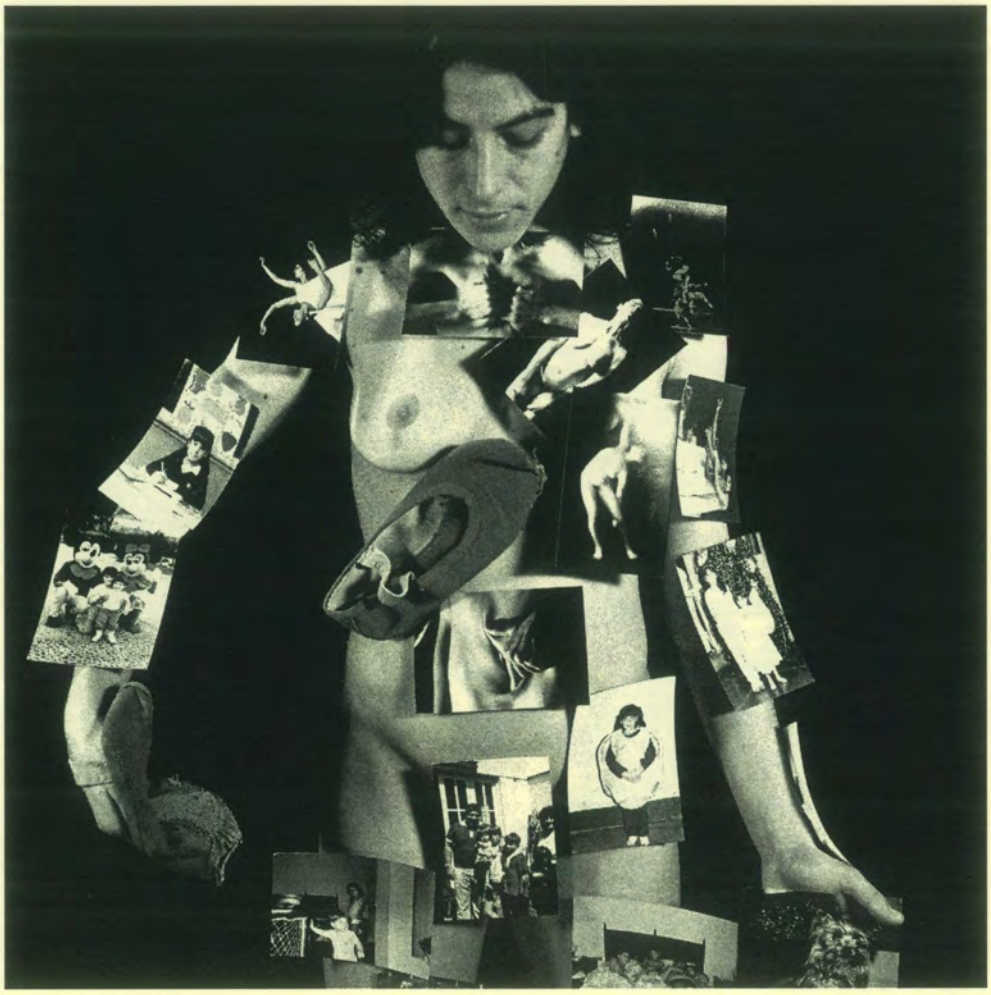
Cuando trato de pensar en qué es lo que somos casi siempre encuentro que somos varios. Éramos los niños, los púberes, los adultos y los ancianos, todos ellos con una memoria irrepetible porque se fundamentan en la unidad. A menudo nos vinculamos y desvinculamos, a veces por elección y otras por herencia, pero lo que no se desprende de nosotros es el individuo que registra cada acto con simbolismos que se le van incorporando de forma inevitable y demarcatoria. Cuando un hombre se va se dice que siempre deja algo, aun el más miserable, pero lo deja porque simplemente ya no está, porque diariamente ya no le acompañará y pronto se irá por encargo o se lo olvidará. Entonces somos el depósito de nuestras propias pertenencias, con las que empezamos y también con las que vamos hacia una ineludible cita: continuar. Revisar nuestra cronología solo nos trae otra vez al presente, a un tiempo comparativo del que cada uno le concede su valor y revela con profunda intimidad el proceso de observación para verse encarado con su memoria, como un juego de espejos que transpone la mirada hacia el otro lado: soy lo que veo. En esta reconstrucción del tiempo por medio del espacio, cada foto y título corresponden a la selección de cada autor, recuperando sobre un papel frases de nuestras conversaciones y tomando luego el valor de título personal. Mi acción se hace cada vez más mecánica, impuesta por la de ellos, y sin el poder de alterar lo que ya permanece en la piel. ■

Autorretrato



Mi madre una vez me dijo: «Hija, ya corriste mucho; ¿qué tal si ya te dedicas a caminar?».

Mi papá me dijo: «Hazme el favor y déjame vivir aquí». Era una casucha en la ribera del río Rímac. Se había ganado el derecho a ser feliz sin mi madre.



Hay algo que va más allá de mi cuerpo.

De todo cuanto trabajé hasta hoy me gustaría haber hecho menos: robarle el tiempo al tiempo y dejárselo a mi familia.

otra voz

OTRA VOZ

Afonso Henriques de Lima Barreto

Lima Barreto: cuestiones de género y negritud *Clara dos Anjos*, capítulo I

Carmen Sologuren

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) es, después de Machado de Assis, el novelista carioca más conocido. Sin embargo, a diferencia del autor de *Dom Casmurro*, que buscaba acercarse a formas y temas literarios de valor universal, Lima Barreto tenía como obsesión la denuncia del racismo y de la miseria social del pueblo de los suburbios. Por eso, sus novelas y cuentos empiezan casi siempre por la presentación del espacio y por la caracterización de los personajes en cuanto a sus profesiones y origen geográfico y social. Asimismo, sitúa a sus hombres y mujeres en relación con su participación en los hechos históricos del país, lo que hace que sus narrativas tengan, muchas veces, un vínculo muy estrecho con la política, sea por la vía directa de la descripción o por la utilización de recursos como la ironía y la sátira.

Todas estas características están presentes en sus obras más famosas, como la novela *Triste fin de Policarpo Quaresma*, una especie de *Don Quijote* sudamericano, o el cuento «El hombre que sabía javanés», donde presenta de modo irónico la manía de los brasileños de valorar más lo proveniente del extranjero y de olvidar los propios problemas y tradiciones culturales. De ahí la frecuencia de vocablos de otras lenguas, sobre todo del inglés, presentados en su obra de modo irónico, lo que pone en evidencia su combate a todo y cualquier tipo de imperialismo, en especial de los Estados Unidos, y

la tentativa de fijar el vocabulario y las costumbres de los pobres del suburbio, casi siempre mestizos, negros e indios.

Otro de los temas más comunes en su obra es la posición de la mujer en la sociedad, como víctima del machismo y del conservadorismo o como líder en la lucha por la emancipación. La novela *Clara dos Anjos,* texto que el autor reescribió durante muchos años y cuya versión más acabada fue publicada póstumamente en 1948, presenta todas estas cuestiones a partir del drama de Clara dos Anjos, una mulata de diecisiete años adicta al cine que es seducida por el guitarrista, descendiente de americanos, Cassi Jones, quien, finalmente, la abandona. El libro está dedicado a la madre del escritor y trae como epígrafe la siguiente frase del historiador João Ribeiro: «Algunos las desposaban [a las indias]; otros, casi todos, abusaban de la inocencia de ellas, como aun hoy de las mestizas, reduciéndolas por igual a concubinas y esclavas».

El primer capítulo de la novela, traducido en esta oportunidad, funciona como un acercamiento a la vida de la joven Clara: el barrio y la casa donde vive, la situación social y algunos datos psicológicos de sus padres y vecinos, la historia de la familia... El vocabulario utilizado por el autor es, en general, muy sencillo. Para el traductor, sin embargo, las dificultades se presentan en relación con las expresiones idiomáticas y términos populares y su vinculación con el contexto histórico del relato. La solución encontrada para que el lector tenga una comprensión más completa del estilo del escritor fue mantener los términos en su contexto original e introducir notas aclaradoras a pie de página. De todas maneras, en un momento en que nosotros los peruanos y latinoamericanos nos preguntamos sobre la formación de nuestra nacionalidad y la situación de nuestras minorías sociales, a partir de cuestiones de género y etnia, ese pequeño texto de introducción a la vida del personaje Clara dos Anjos demuestra con nitidez cómo Lima Barreto, desde los alrededores de su ciudad, veía a su propio país y —sin duda alguna— a los brasileños.

CLARA DOS ANJOS

CAPÍTULO I

El cartero Joaquim dos Anjos no era hombre de serenatas, pero gustaba de la guitarra y las *modinhas*.[1] Él mismo tocaba la flauta, instrumento que fue muy apreciado en otras épocas, sin serlo actualmente como otrora. Los viejos de Río de Janeiro, aún hoy, se acuerdan del famoso Calado y de sus polcas, una de las cuales —«Cruzes, minha prima»— es un recuerdo emocionante para los cariocas que están rozando los setenta. De un tiempo a esta parte, sin embargo, la flauta perdió importancia y solo un único flautista de nuestros días consiguió, por instantes, rehabilitar el melodioso instrumento, que fuera delicia de nuestros padres y abuelos. Quiero hablar de Patápio Silva. Con su muerte, la flauta volvió a ocupar un lugar secundario como instrumento musical, ya que los doctores en música, ejecutantes o críticos eruditos, no le dan ninguna importancia. Volvió a ser nuevamente plebeyo.

A pesar de eso, en su simplicidad de nacimiento, origen y condición, Joaquim dos Anjos se creía músico de cierta categoría, pues, además de tocar flauta, componía valses, tangos y acompañamientos de *modinhas*.

Una polca suya —«Siri sem unha»— y un vals —«Mágoas do coração»— tuvieron algún éxito, al punto de llevarlo a vender la propiedad de cada una, por cincuenta mil *réis*,[2] a una casa de músicas y pianos en la calle Ouvidor.

Su saber musical era escaso; adivinaba más que empleaba nociones teóricas que hubiera estudiado.

Aprendió la *artinha*[3] musical en la tierra de su nacimiento, en los alrededores de Diamantina, en cuyas fiestas de iglesia la flauta brillara, y era considerado por muchos como el primer flautista del lugar. Aunque gozaba de esta fama animadora, nunca quiso ampliar sus conocimientos musicales. Se quedó en la *artinha* de Francisco Manuel, que sabía de memoria, pero de la que nunca salió, para ir más allá.

[1] *Modinha*: diminutivo de *moda*, tipo antiguo de canción portuguesa. La *modinha* es una canción de género tradicional, casi siempre amorosa.

[2] *Réis*: también llamado real, unidad de valor vigente en el sistema monetario brasileño hasta 1942, cuando fue sustituida por el cruzeiro.

[3] *Artinha*: diminutivo de *arte*; designa el manual didáctico de nociones elementales sobre alguna materia.

Poco ambicioso en música, lo era también en las demás manifestaciones de su vida. Disgustado con la existencia mediocre en su pequeña ciudad natal, un día cualquiera, con sus más o menos veintidós años, aceptó la invitación de un ingeniero inglés que, por aquellos lugares, andaba explorando tierras y terrenos diamantíferos. Todos juzgaban que *seu mister*[4] andaba haciendo eso; la verdad, sin embargo, es que el sabio inglés hacia estudios desinteresados. Realizaba puras y platónicas investigaciones geológicas y mineralógicas. El diamante no era el fin de sus trabajos; pero el pueblo insistía en ver, por los alrededores de la ciudad, el vientre de la tierra lleno de diamantes, no podía saber que un inglés que llevaba catando piedras, de la mañana hasta la noche, y tomando notas con sus raros instrumentos no estuviera con tales gesticulaciones buscando diamantes. El míster no tenía medios para convencer a la ingenua gente del lugar de que él no quería saber de diamantes, y no había día en que el súbdito de Su Graciosa Majestad no recibiera una propuesta de venta de terrenos, en que forzosamente tenía que existir la preciosa piedra abundantemente, por tales o cuales indicios, seguros a los ojos de «buscador de oro» experimentado.

Tan pronto llegó el geólogo, Joaquim se empleó como su paje, guía, embalador, servidor, etc., y fue tan obediente y sirvió y sirvió tan satisfactoriamente al sabio que este, al dar por terminadas sus investigaciones, lo invitó a venir a Río de Janeiro, encargándole el movimiento de su pedregoso equipaje, hasta que este fuera puesto a bordo. El sabio se comprometió a pagarle la estadía en Río, lo que hizo, hasta embarcarse para Europa. Le dio dinero para volver, un sombrero de corcho, unas polainas, una cachimba y una lata de tabaco «Navy Cut». Joaquim ya se había habituado a Río de Janeiro, en el más de un mes que estuviera aquí, al servicio del señor John Herbert Brown, de la Real Sociedad de Londres, y resolvió no regresar a Diamantina. Vendió las polainas en un *belchior*[5] y el sombrero de corcho también y se puso a fumar el sabroso tabaco inglés en la cachimba que le fuera ofertada, paseando por Río, mientras tuvo dinero. Cuando se le acabó buscó conocidos que ya tenía; muy pronto entró a servir como empleado del estudio de un gran abogado, su paisano, o sea, minero.

[4] *Seu mister*: redundancia para denunciar la ignorancia del pueblo y la mezcla de las lenguas: *seu*, forma popular de *señor*, y *mister*, 'señor' en inglés.

[5] *Belchior*: mercader de ropas y objetos usados. El término deriva del nombre del primer mercader de Río de Janeiro que hizo este tipo de negocio.

—No te daré cosa que valga la pena —le dijo luego el doctor—, pero aquí irás adquiriendo conocimientos y puedes encontrar cosa mejor más tarde.

Vio bien que el «doctor» le decía la verdad, y toda su ambición se ofreció en obtener un pequeño empleo público que le diera derecho a jubilación y a montepío, para la familia que iba a tener. Había conseguido, al fin de dos años, aquel trabajo de cartero, en el que llevaba ya cuatro lustros y con el cual estaba muy contento y satisfecho de la vida, tanto más por los merecidos ascensos sucesivos.

Meses después de ser nombrado se casó; habiendo muerto su madre, en Diamantina, como hijo único, heredó la casa y unas pocas tierras en Inhaí, una feligresía de aquella ciudad minera. Vendió la modesta herencia y trató de adquirir la casita en los suburbios en la que todavía moraba y que era suya. El precio era módico, pero, aún así, el dinero de la herencia no alcanzaba, pagó el resto en partes. Ahora, sin embargo, y aunque transcurridos varios años, estaba en plena posesión de su «hueco», como él llamaba a su humilde casucha. Era simple. Tenía dos cuartos, uno que daba a la sala de visitas y otro al comedor, aquel quedaba a la derecha y este a la izquierda de quien entraba en ella. La sala de visitas seguía inmediatamente al comedor. Correspondiendo poco más de un tercio del ancho total de la casa, había, en los fondos, una ampliación, donde estaban la cocina y una despensa minúscula. Esa ampliación se comunicaba con el comedor por una puerta, y la despensa, a la izquierda, apretaba el pequeño espacio, a la manera de un corto corredor, hasta la cocina, que se extendía en toda su anchura. La puerta que lo unía al comedor quedaba muy cerca de este, por donde se iba de la sala al huerto. Era así el plano de la casa de propiedad de Joaquim dos Anjos.

Fuera del cuerpo de la casa existía una choza con cuarto de baño, tanque, etc., y el huerto era de superficie razonable, donde crecían guayabos, dos o tres árboles de naranjas, uno de limón gallego, papayos y un gran coposo árbol de tamarindo, bien al fondo.

La calle en que estaba situada su casa era de superficie plana y cuando llovía se encharcaba y quedaba como un pantano; entre tanto, estaba poblada y era camino obligado de las márgenes de la Central hacia la lejana y habitada feligresía de Inhaúma. Grandes carros y camiones, que casi diariamente andan por aquellos lugares supliendo a los *retalhistas de gêneros*[6] que los mayoristas les proporcionan, la

[6] *Retalhistas de géneros*: minoristas de mercaderías variadas.

recorrían de principio a fin, indicando que tal vía pública debía merecer más atención de los ediles.

Era una calle sosegada, y toda ella, o casi toda, edificada al gusto antiguo del suburbio, al gusto del chalé. Estaba poblada y edificada casi enteramente, de un lado a otro. De ella, se descortinaba un lindo panorama de montañas de colores, cambiantes conforme fuera la hora del día y el estado de la atmósfera. Le quedaban muy distantes, pero parecía cercarla la calle, que era el eje de aquel redondel de montes que, durante el día, parecían ser iluminados por proyecciones luminosas, revistiéndose de toda la gama del verde, de tonos azules; y, por el crepúsculo, quedaban cubiertos de oro y púrpura.

Además de los clásicos chalés suburbanos se encontraban otros tipos de casas. Algunas relativamente recientes, unos ciertos adornos y galanteos modernos para encubrir la estrechez de las habitaciones y justificar la exageración de los alquileres. Había, sin embargo, una casa digna de ser vista. Se erguía casi al centro de una gran chacra y era la característica de las casas viejas, chacras de otros tiempos; amplia fachada, poco fondo, techo bajo, forrada de azulejos hasta la mitad del *pé-direito*.[7] Un tanto fea. Es verdad que no tenía elegancia, pero hacía juego perfectamente con los árboles de mangos, las robustas yacas y los coqueros petulantes y con todos aquellos grandes y pequeños árboles envejecidos, que quienes los plantaron tal vez no llegaron a ver sus frutos. Entre ellos, donde se podían ver vestigios del antiguo jardín, había estatuillas de loza portuguesa, con letreros azules. Una era la «Primavera», otra era la «Aurora»; casi todas, sin embargo, estaban mutiladas; unas, en un brazo; otras no tenían cabeza, y aun otras yacían en el piso, arrancadas de sus toscos soportes.

Los muros que cercaban la casa, a razonable distancia, y hasta aquel en que se apoyaba la reja de hierro del frontis del inmueble, estaban cubiertos de hiedra, que los envolvía en todo o en parte, no como un sudario, sino como un severo, ceremonioso y vivo manto de otras épocas y de otras gentes, provocando saudades y evocaciones, animando la ruina. Hoy es raro ver en Río de Janeiro un muro cubierto de hiedra; entre tanto, hace treinta años, en Laranjeiras, en la calle Conde de Bonfim, en Rio Comprido, en Andaraí, en Engenho Novo, en fin, en todos los barrios que fueron

[7] *Pé-direito*: término arquitectónico que designa la altura entre el piso y el techo de una habitación. En las construcciones antiguas, el *pé-direito* es alto, lo que facilita la ventilación.

antiguadamente estaciones de reposo y diversión, se encontraban, a cada paso, grandes muros cubiertos de hiedra, exhalando melancolía y sugiriendo recuerdos.

Joaquim dos Anjos llegó a conocer la chacra habitada por los propietarios respectivos, pero ellos se habían ido fuera y la habían alquilado a los *biblias*.[8] Sus cánticos, los sábados (era su día de descanso sagrado en la semana), entonados casi de hora en hora, llenaban los alrededores y ponían en su audiencia una soturna sombra de misticismo. El pueblo no los veía con hostilidad, y algunos humildes hombres y pobres mozuelas de los aledaños los frecuentaban, ya por encontrar en eso una señal de superioridad intelectual sobre sus semejantes o por buscar, en otra casa religiosa que no fuera la tradicional, lenitivo para sus pobres almas afligidas, además de los dolores que siguen toda y cualquier existencia humana.

Algunos, entre los cuales estaba João Pintor, justificaban frecuentar a los *biblias* porque estos —decía él— no eran como los padres, que, para todo, quieren dinero.

Este João Pintor trabajaba en los talleres del Engenho de Dentro, en el oficio del que provenía su apodo. Era un negro retinto, labios gruesos, mandíbulas prominentes, frente angosta, dientes muy buenos y muy blancos, largos brazos, manoplas enormes, largas piernas y unos pies que no había calzado, en las zapaterías, en que entrasen ellos. Los mandaba hacer a pedido, pero, aún así, tan pronto como se los ponía hoy tenía que cortarlos con navaja al día siguiente si quería dar algunos pasos y renguear menos hasta el *Mafuá*.[9]

Decía Turuna, adepto del padre Sodré, capellán del Santuario de Nuestra Señora de Lourdes, que João Pintor se había metido con los *biblias* porque estos le habían dado un cuarto en la chacra para que viviera gratis a cambio de cumplir con ciertas obligaciones pequeñas. João Pintor contestaba con vehemencia; lo cierto, no obstante, es que él vivía en la chacra.

Era jefe de los protestantes un americano, Mr. Quick Shays, hombre tenaz y lleno de una elocuencia bíblica que debía ser magnífica en inglés; pero que en su dudoso portugués se tornaba simplemente pintoresco. Era Shays Quick o Quyck

[8] *Biblias*: designación peyorativa de los misioneros y predicadores protestantes, que hacían sus prédicas basados en la lectura e interpretación de la Biblia.

[9] *Mafuá*: feria o parque de diversiones, muy común en los barrios suburbanos de Río de Janeiro, principalmente a comienzos del siglo XX.

Shays de aquella raza curiosa de yanquis fundadores de nuevas sectas cristianas. De cuando en cuando, un ciudadano protestante de esa raza que desea la felicidad de nosotros, en la tierra y en el cielo, a la luz de su interpretación de uno o más versículos de la Biblia, funda una novísima secta, se pone a propalarla y luego encuentra dedicados adeptos, los cuales no saben muy bien por qué fueron detrás de tal novísima religioncita y cuál es la diferencia entre esta y la que profesaban.

Allá, en su tierra, como aquí, esos pequeños *luteros*[10] hacen prosélitos. Allá más que aquí. Mr. Shays no obtenía prosélitos en las vecindades del cartero Joaquim dos Anjos, sino muchos oyentes, de los cuales una quinta parte finalmente se convertía. Cuando se trataba de iniciar un grupo, los novicios dormían en carpas de campaña, levantadas alrededor de la casa, en los vacíos existentes entre los viejos árboles de la chacra, maltratada y despreciada.

Las ceremonias preparatorias para la iniciación en la religión de Mr. Quyck Shays duraban una semana, repleta de ayunos y cánticos religiosos, llenos de unción y llamamientos contritos a Dios, Nuestro Padre. La vieja propiedad de recreo, con las carpas militares y salmodias continuas, adquiría un aspecto extraño e imprevisto, el de convento al aire libre disfrazado con una desagradable máscara de campamento guerrero. Se diría un destacamento de una orden de caballería monástico-guerrera que se preparaba para combatir al turco o al moro infiel, en Palestina o en Marruecos.

En los alrededores no eran muchos los adeptos ortodoxos al adoctrinamiento religioso de Mr. Shays; mientras tanto, además de las especies que ya fueron aludidas había las de aquellos que asistían a sus prédicas por mera curiosidad o para disfrutar con la oratoria del pastor americano. El templo estaba siempre lleno en sus días solemnes.

Los frecuentadores de esa o aquella naturaleza iban allá sin ninguna repugnancia, pues es propio de nuestro pequeño pueblo hacer una extravagante amalgama de religiones y creencias de todo tipo, y socorrerse de esta o de aquella conforme los trances y momentáneas amarguras de su existencia. Si se trata de alejar atrasos de vida, apela a la hechicería; si se trata de curar una molestia tenaz e insistente, busca al espiritista; pero no hablen a nuestra gente de dejar de bautizar al hijo por el

[10] *Luteros*: referencia peyorativa a los protestantes, a quienes se les relaciona con Martin Lutero (1483-1546), teólogo alemán creador de la Reforma en la Iglesia Católica, movimiento que se desdobló en las diferentes corrientes protestantes que vemos hasta hoy.

sacerdote católico, porque no hay, entre ella, quien no se moleste: «¡Está loco! ¡Mi hijo quedarse pagano! ¡Dios me defienda!».

Joaquim dos Anjos no frecuentaba a Mr. Shays ni al reverendo padre Sodré, del Santuario de Nuestra Señora de Lourdes, pues, a pesar de haber nacido en una ciudad perfumada de incienso y plena de ecos sonoros de letanías y el continuo repicar de campanas festivas, no estaba animado por un gran fervor religioso. Doña Engrácia, sin embargo, lo estaba en extremo, aunque fuera poco a la iglesia, debido a sus obligaciones caseras. Ambos, no obstante, estaban de acuerdo en un punto religioso-católico-romano: bautizar cuanto antes a los hijos en la Iglesia Católica Romana. Fue así que procedieron no solo con Clara, la única hija sobreviviente, sino con todos los demás, que habían muerto.

Estaban casados hacía veinte años, y esta Clara, su hija, la segunda hija de la pareja, se aproximaba a los diecisiete años.

Era tratada por los padres con mucho desvelo, recato y cariño; y, a no ser con la mamá o el papá, solo salía con doña Margarita, una viuda muy seria que moraba en la vecindad y enseñaba a Clara bordado y costura.

Por lo demás, esto era raro y solo sucedía los domingos, Clara dejaba, a veces, la casa paterna para ir al cine del Méier o Engenho de Dentro cuando su profesora de costura se prestaba a acompañarla, porque Joaquim no se prestaba, pues no le gustaba salir los domingos, día escogido a fin de entregarse a su placer predilecto de jugar el *solo*[11] con los compañeros habituales: y a su mujer no le gustaba salir los domingos, como tampoco otro día cualquiera de la semana. Era sedentaria y casera.

Los compañeros de *solo* habituales de Joaquim eran casi siempre estos dos: el Señor Antonio da Silva Marramaque, su compadre, pues era padrino de su única hija, y el Señor Eduardo Lafões. No variaban. Todos los domingos, más o menos a las nueve horas, allí estaban tocando la puerta de la casa del «postal»; no entraban en el cuerpo de la habitación y, por el corredor que mediaba entre ella y la vecina, se dirigían al gran árbol de tamarindo, en el fondo de la huerta, debajo del que estaba armada la mesa, con sus fichas rojas y pupilas negras de grano de lentisco, su baraja, sus platitos, una copa y al centro un litro de *parati*,[12] muy provocativo y arrogante, demostrando un cínico desafío a las conveniencias protocolares.

[11] *Solo*: juego de cartas de origen español.

[12] *Parati*: tipo de aguardiente de caña.

Joaquim dos Anjos ya estaba a la espera, leyendo el periódico de su predilección. Tan pronto llegaban, intercambiaban unas cuantas palabras, se sentaban, mojaban la palabra en el litro de cachaza y se ponían a jugar. Ficha a *vintém*.[13]

Horas y horas esperando el *ajantarado*,[14] que casi siempre iba a la mesa a la hora de la comida habitual, dejaban pasar el tiempo jugando, bebiendo aguardiente, sin dar una pasada de ojos sobre las montañas circundantes, desnudas y pedregosas, que recortaban el alto horizonte.

De cuando en cuando, pero sin grandes espacios, Joaquim gritaba para la cocina:

—¡Clara! ¡Engrácia! ¡Café!

Desde allá respondían, con algún fastidio en la voz:

—¡Ya va!

Es que, para preparar el café, las dos mujeres tenían que retirar de uno de los dos fogones de carbón vegetal una olla del *ajantarado* que preparaban, a fin de calentar el café reclamado, y esto les retrasaba la comida.

Mientras esperaban el café, los tres suspendían el juego y conversaban un poco. Marramaque era y siempre había sido más o menos político, a su manera.

Aunque actualmente fuera un simple conserje de ministerio, donde no hacía el servicio respectivo ni otro cualquiera debido a su estado de invalidez, de semitullido y semiparalítico del lado izquierdo, había, entretanto, pertenecido a una modesta rueda de bohemios, literatos y poetas en la cual, a la par de poesía y de cosas de literatura, se discutía mucha política, hábito que no perdió. Cuando surgió la revolución del 93, la rueda se disolvió. Unos fueron a acompañar al Almirante Custódio; y otros, al Mariscal Floriano.[15] Marramaque fue uno de estos y hasta obtuvo honores de alférez del Ejército. Por ahí es que hubo la primera congestión, esto es a fines del gobierno del mariscal, en el 94.

[13] *Vintém*: antigua moneda portuguesa, valía veinte *réis*. «Ficha a vintém» significa que las fichas utilizadas para el juego eran de poco valor.

[14] *Ajantarado*: comida sustanciosa que se prepara, generalmente, los fines de semana y días feriados; se sirve un poco después de la hora habitual del almuerzo.

[15] En 1893, en el gobierno de Floriano Peixoto (ex vicepresidente de Deodoro da Fonseca, que había renunciado en 1891), surgió la Revolución de la Armada, comandada por el almirante Custódio José de Melo. Esta revolución se desarrolló en oposición a Floriano, que asumió la presidencia antes de los últimos dos años del término del mandato de Deodoro, lo que, según interpretación de los sediciosos, contrariaba la determinación constitucional de la época.

Su rueda no tenía a nadie destacado, pero algunos eran estimables. Aún así, algunas ruedas más cotizadas lo buscaban.

Cuando narraba episodios de esa parte de su vida, tenía gran garbo y orgullo en decir que había conocido a Paula Nei y que conocía a Luís Murat.[16] No mentía en cuanto no confesara a todos en qué calidad hiciera parte del grupo literario. Aquellos que lo conocían desde esa época no ocultaban el título con que compartía el honor de ser miembro de un cenáculo poético. Habiendo intentado hacer poesía, su buen sentido y la integridad de su carácter le hicieron ver luego que no servía para la cosa. La abandonó y cultivó las charadas, los logogrifos, etc. Terminó siendo un hábil especialista en charadas y, como tal, figuraba casi siempre como redactor o colaborador de los periódicos que sus compañeros y amigos de bohemia literaria, poetas y literatos, improvisaban repentinamente, casi siempre sin dinero para un terno nuevo. Envejecido y casi inutilizado, después de dos ataques de apoplejía, fue obligado a aceptar aquel humilde lugar de conserje para tener con qué vivir. Sus méritos y saber, sin embargo, no estaban mucho más arriba del cargo.

Había aprendido mucha cosa de oído y, de oído, hablaba de muchas de ellas. Tuviera, de mozo una buena convivencia. Estaba allí el secreto de su ilustración. Marramaque, a pesar de todo, de su estado de salud, de su dificultad para moverse, no dejaba la manía inocua de la política e iba a votar, con riesgo de verse envuelto en un lío de sufragio universal, cortes de navaja, golpes brutales, cabezadas, tiros de revolver y otras elocuentes manifestaciones electorales, de las cuales, en razón de su precario estado de piernas, no podría huir con seguridad y la necesaria rapidez.

Habiendo vivido en ruedas de gente fina —como ya vimos—, y no por la fortuna, sino por la educación e instrucción, había soñado con otro destino y no el que tuviera, agregando a todo esto su invalidez. Marramaque era naturalmente amargo y oposicionista. Ese domingo lo había escogido para hablar mal del doctor Saulo de Clapin.

—Ustedes van a ver: Clapin está allí, está muerto en la política. Tuvo la osadía de ir contra la corriente popular, se estrelló. Quien ganó fue el barbudo Melo Brandão, ese judío mestizo. Es un caradura, pero es maestro en política.

[16] Referencia a los escritores brasileños Francisco de Paula Nei (1858-1897) y Luís Barreto Murat (1861-1929), cuyas obras abordan, entre otros temas, la abolición de la esclavitud y la proclamación de la República.

Joaquim se interesaba con mediocridad por esa historia de política; pero Lafões tenía sus pasiones en el asunto y acudió:

—¡Cómo dices! ¡Entonces tu piensas, Marramaque, que un hombre inteligente, tan superior como el doctor Clapin, se va dejar envolver por un tramposo de actas y cosas peores como Melo Brandão! ¡Eso no! ¡Además, los operarios ...

—¿Qué es lo que ha hecho por los operarios?, pregunta Marramaque.

—Mucho.

Lafões no era operario como se podía pensar. Era guardián de las obras públicas. Portugués de nacimiento, llegó a Brasil cuando era un niño, esto hace más de cuarenta años. Había entrado muy temprano a la repartición de aguas de la ciudad, llamando la atención de sus superiores por el rigor de su conducta, poco a poco lo hicieron llegar al comando de guardia de cañerías y caños que perdían agua en los tanques de lavado de las casas particulares. Vivía muy contento con su posición, su decreto de nombramiento, su carta de naturalización y, tal vez, no lo estuviera tanto si se hubiera enriquecido con centenas de *contos de réis*.[17] A pesar de todo hacía creer, pues era digno de ver la importancia ingenua del sujeto que hace cualquier cosa del Estado, y la solemnidad de maneras con que él atravesaba aquellas virtuales calles de los suburbios.

Traía siempre el uniforme caqui y la gorra con las iniciales de la repartición; un quitasol que, cuando no lo traía abierto para protegerse contra los rayos del sol, manejaba como el bastón de un vicario de aldea portuguesa, clavándolo en el piso y levantándolo para ponerlo de nuevo a medida que ejecutaba sus largas pasadas.

Lafões respondió así a Marramaque:

—Mucho. En todas las comisiones por las que el doctor Clapin ha pasado siempre procura dar trabajo al mayor número de operarios.

—¡Gran servicio! Revienta las partidas; al final de dos o tres meses despide a más de la mitad... Esto no se llama proteger; se llama engañar.

—Bueno, pero él por lo menos hace eso, ¿y los otros? No hacen nada. Por lo demás, es un hombre demócrata. Desde hace mucho que lucha por la igualdad entre los servidores de la nación. No quiere distinguir entre funcionarios públicos y *jornaleiros*.[18] Quien sirve a la nación, ya sea en cualquier servicio, es funcionario público.

[17] *Conto de réis*: equivalente a un millón de *réis*; valía 540 dólares en 1889, año de la proclamación de la República en Brasil.

[18] *Jornaleiros*: operarios que reciben pago por día cumplido de trabajo.

—¡Honores! ¡Esto no llena la barriga! ¡Por qué no trabaja para disminuir la carestía de la vida y de los alquileres de casa?

—¡Qué cosa, Marramaque! ¿Tú no leíste su proyecto sobre construcción de casas para familias pobres y modestas? ¿No lo leíste, Joaquim?

El cartero, que venía oyendo la conversación sin dar opinión, intervino a la interpelación de Lafões:

—Leí, claro; pero leí también que él había aumentado los alquileres de sus casas, que son innumerables, en cuarenta por ciento.

—Eso es —acudió con prisa Marramaque— Clapin es muy generoso con el dinero de los otros, del Estado. Con su dinero es de una avaricia de judío y de una ganancia de especulador. ¡Jesuita![19]

Felizmente Clara llegaba con el café. La conversación apasionada cesaba y los invitados de Joaquim recibían los saludos de la chica:

—La bendición, mi padrino; buen día, Señor Lafões.

Ellos respondían y se ponían a bromear con Clara.

Decía Marramaque:

—Entonces, mi ahijada, ¿cuándo te casas?

—Ni pienso en eso —respondía ella haciendo un ademán gracioso.

—¡Qué! —observa Lafões—. La chica ya puso el ojo en alguien. Mira, el día de su cumpleaños... Es verdad, Joaquim: una cosa.

El cartero descansó la taza y preguntó:

—¿Qué es?

—Quería pedirte autorización para traer acá, el día del cumpleaños de la chica, a un maestro de la guitarra y de la *modinha*.

Clara no se contuvo y preguntó apurada:

—¿Quién es?

Lafões respondió:

—Es Cassi. La chica...

El guardián de las obras públicas no pudo acabar la frase. Marramaque lo interrumpió furioso:

—¿Tú conoces a ese sinvergüenza? Es un sujeto que no puede entrar en casa de familia. En la mía, por lo menos...

[19] *Jesuita:* en sentido despreciativo: fingido, hipócrita.

—¿Por qué?, indagó el dueño de casa.

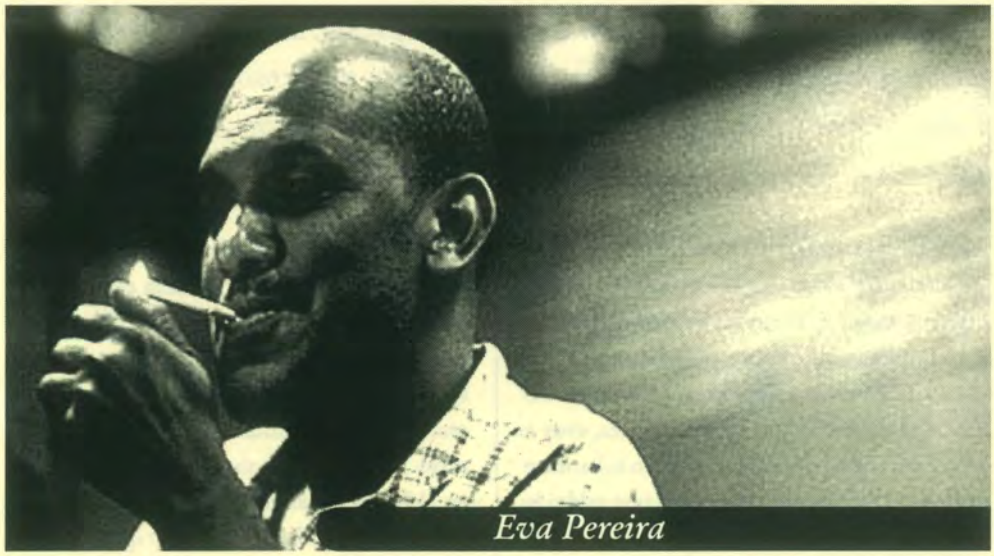
—Yo lo diré dentro de poco; yo diré por qué, dijo Marramaque trastornado.

Acabaron de tomar café. Clara se apartó con la bandeja y las tazas llena de una fuerte, tenaz y malsana curiosidad:

—¿Quién sería ese Cassi? ■

decodificando

DECODIFICANDO



Eva Pereira

La realidad no cabe en la literatura

Entrevista con el escritor y guionista Paulo Lins

En agosto de 2005, el escritor y guionista Paulo Lins, autor de la aclamada novela *Ciudad de Dios*, traducida a más de doce idiomas, visitó por primera vez el Perú con ocasión de la presentación de su película *Casi dos hermanos* en el festival *Elcine* y como parte de sus acostumbrados viajes a países de Latinoamérica. Siempre con una mirada crítica sobre la realidad sociocultural del Brasil, el autor nos habla aquí de cine, racismo, pobreza, crimen y literatura. Agradecemos a Maria Luiza dos Santos de Derteano por la traducción de la entrevista.

Estás en Lima para la presentación de la película *Casi dos hermanos*, donde eres uno de los guionistas. ¿Hoy en día eres más guionista que escritor? ¿El guionista es un escritor?

No, para mí el guion no es un arte, sino una simple preparación para la película. Toda la concepción de la película se da cuando se inicia el comando del director. Hasta ahí todo puede cambiar. El guion es tan solo una línea conductora de aquello que el director quiere mostrar, lo que desea decir con la película. El guion es solamente una pequeña parte de la película: en primer lugar está el argumento, la película versará sobre tal asunto; luego viene la escaleta, y solo después, el guion. Muchas cosas están involucradas en el proceso de creación: si será una película para mayores de 14, 18 años, cuánto se pretende

«Un libro en el Brasil sale con tres mil ejemplares, de escritor nuevo, libro de lanzamiento de escritor. Ciudad de Dios *iba a salir con tres mil, fue para diez mil, fue para cuarenta, fue para cincuenta, fue para sesenta mil».*

gastar en la producción... La novela es algo muy distinto. Como decía Baudelaire, la novela es algo donde el escritor, frente a una hoja en blanco, tiene la mirada en el futuro, y el pensamiento en el pasado. Entonces, uno no sabe de antemano lo que va a escribir. Uno tiene una idea, «voy a presentarla de tal o cual modo», pero solamente cuando se está frente a la hoja es que saldrá la historia.

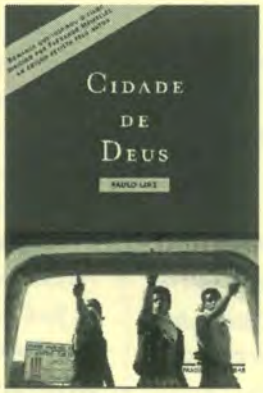
O sea, la creación literaria es más individual...
Más individual. Es mucho más libre, sin censura, se puede ir hacia donde a uno le da la gana. En el guion esto es imposible. No deseo ser guionista. Es como volver a la primaria. Pero actualmente hay una falta notoria de escritores y de textos literarios en el Brasil. Tenemos la Academia, que es un discurso más cerrado, sin elasticidad, y que solo llega al público después de mucho tiempo, lo que es algo normal en todo el mundo: los especialistas escriben para los especialistas, sus textos no tienen alcance mayor. Lo que estoy diciendo es que no hay producción de textos fuera de la Academia. El texto periodístico, por ejemplo, es muy decadente. Las crónicas ya perdieron también su época áurea en el Brasil: basta recordar a Paulo Mendes Campos, al Drummond cronista; Machado de Assis escribía en el periódico. Paulo Mendes Campos escribía en el periódico. Hoy, como ves, los cronistas... La crónica no tiene la fuerza que tenía. Hace treinta años todo era muy diferente. Entonces, falta el escritor que escriba para el cine, no hay guionista profesional, no hay guionistas profesionales. Ahora es que está surgiendo. Entonces, me dediqué al cine porque yo sabía escribir, solo por eso. Es esto lo que falta en el Brasil. Por ejemplo, en Argentina, las personas escriben: Miguel Bonasso, quien es un gran escritor, escribe para el periódico. Hay una práctica de texto. Ahora no. Lo que se tornó el periódico en el Brasil: lanzamiento; si alguien lanza un libro, ahí se escribe sobre él. Yo quería leer en el periódico, por ejemplo, un gran artículo sobre Machado de Assis.

Como eran los suplementos literarios...
Hoy solo encuentras en los periódicos aquello que se está lanzando, y de lo que se habla mal o no, no es una crítica... Yo me dediqué al cine un poco por no tener ese espacio.

¿Padeces del síndrome del gran escritor de un solo libro famoso? ¿El hecho de haber sido presentado por Roberto Schwartz y Alba Zaluar y de haber sido traducido a más de doce idiomas te aleja, de alguna forma, de la producción literaria en lo cotidiano?
El impacto de *Ciudad de Dios* fue realmente muy grande. Ese miedo del segundo libro realmente existe, claro. Yo quiero que el éxito sea igual... Quiero que tenga la misma repercusión. Es difícil. Roberto [Schwartz] dice lo siguiente: «Un libro así aparece uno por década». Yo tengo un cierto miedo. Pero ahora estoy perdiendo el miedo, porque hay que perderlo. Pero es difícil. Un libro en el Brasil sale con tres mil ejemplares, de escritor nuevo, libro de lanzamiento de escritor.

Ciudad de Dios iba a salir con tres mil, fue para diez mil, fue para cuarenta, fue para cincuenta, fue para sesenta mil. Esa negociación duró un año y fue aumentando el tiraje durante el proceso de negociación. Eso porque ya se hablaba mucho dentro de la Academia del libro que iba a salir, que era un libro diferente. Yo ya estaba en la Academia, ya estaba dictando clases, ya era profesor, pero el libro iba ser de un negro de favela.

Tenía ese «encanto» adicional...
Lo tenía. Yo ya no tenía nada que ver con la favela, ya había salido, ya estaba en otra situación, pero todavía era visto como negro de favela. Entonces, hubo un *frisson* en la Academia. Y yo, incluso antes de ser publicado, ya era conocido dentro de la Academia, ya era conocido en el medio, ya conocía a Paulo Leminski, ya conocía la poesía de João Cabral...



Ya circulaba...
Ya circulaba, ya daba clases, ya vivía para la literatura, como vivo para la literatura hasta hoy.

En el prólogo a *Ciudad de Dios* afirmas que, habiéndote iniciado como poeta, tu literatura iba a enfrentar otro género literario. Tus guiones cinematográficos, con la marca fuerte del diálogo y de las situaciones de conflicto, ¿es tu contribución para el género dramático?
No, eso pasó más naturalmente... Tengo una gran facilidad para construir diálogos, cosa que falta a muchos escritores, porque puede parecer poco verosímil, aún más cuando intentan elaborar un diálogo muy «profundo» o filosófico, queda un poco falso. Yo tengo gran facilidad con el diálogo. Jamás he pensado en el cine, en dramaturgia, y el teatro es un género artístico-literario que no me interesa tanto. No soy fanático del teatro. Me gustan los buenos guiones teatrales, de los buenos dramaturgos, pero no me encanta ir al teatro. Prefiero mucho más el cine. Así que jamás he pensado en hacer dramaturgia, aunque esto ocurra naturalmente en la novela.

¿Has abandonado la poesía?
No.

¿Qué otras formas literarias has intentado?
Poesía, cuento y novela.

¿En qué medida el género lírico aún participa en tu producción artística, sea literaria o cinematográfica? Las imágenes de la naturaleza en *Ciudad de Dios* y la participación de la música en *Casi dos hermanos*, por ejemplo, revelan un poco de ese lirismo...
Un crítico de Minas, cuyo nombre olvidé, me dijo algo muy interesante. A veces, los críticos revelan algo que tú sabes que tienes, pero que no te habías dado cuenta. Según ese crítico, la parte lírica de *Ciudad de Dios* se daba en el plano de la nostalgia, de los recuerdos. Cuando estoy escribiendo un romance leo muchos poemas. Y como para mí la poesía *es* la verdad (lo que se habla sobre la filosofía —el poema para ser un poema tiende a expresar una verdad universal, de trascendencia de tiempo y espacio), yo reverencio estas afirmaciones de la poesía. Como, por ejemplo, en los dichos «Lleve hombre y buey al matadero: el que grita más alto en la hora del peligro es el hombre», «Todos tenemos dos vidas: una que soñamos, otra que vivimos» (Fernando Pessoa). Son ejemplos de verdades.

Otra: «Cabe al técnico producir comodidades; cabe al poeta producir emociones porque los corazones también son motores» (Maiakovski en el «Poeta operario»). Me gusta poner esas afirmaciones en el habla de mis personajes, o del propio narrador. Utilizo la poesía y la filosofía para hacer prosa. A veces recurro a una afirmación contundente de la filosofía y la coloco en boca de un niño, y queda mucho más bonito. Las personas no saben que aquello es de Aristóteles, Platón, Kant o Hegel. Me gusta mucho ese juego de poner afirmaciones poéticas y filosóficas en la novela.

Ese recurso retira el realismo estricto típico de la prosa.

Sí, alivia mucho, y confiere mucha más ficcionalidad a la obra.

En tus entrevistas citas mucho a los escritores del ciclo nordestino de la novela modernista, especialmente *Fuego muerto*, de José Lins do Rego. En el caso de escritores cariocas, ¿cuáles citarías como lecturas tuyas?

Los clásicos: Lima Barreto, João do Rio y Machado de Assis, los tres grandes escritores cariocas. Estoy leyendo a Bernardo de Carvalho, que está viviendo en São Paulo; me gusta mucho Carlos Sussekind, que escribe sobre la aristocracia en el inicio del siglo XX. Tenemos mucho sobre el siglo XIX, como Machado de Assis, pero muy poco sobre la elite del siglo XX. Pasé un tiempo alejado de los cariocas, leyendo mucha literatura africana, latinoamericana, pero acabé retornando a Machado de Assis. Pero prometo que no leeré Guimarães Rosa en la fase de mi nuevo libro...

Hablas de Guimarães Rosa, de los del nordeste, sobre esa tradición de cierto regionalismo brasileño vinculado al sertón nordestino; pero tu novela es marcadamente urbana. ¿Cómo es posible esa reunión de lo regional y de lo urbano, el campo y Río de Janeiro?

Yo quería decir algo más sobre el regionalismo, categoría inventada por Antonio Candido, así como el premodernismo fue inventado por Bosi. Para mí no existe premodernismo: Lima Barreto, por ejemplo, no fue premodernista. Tal cosa no existe. Lo mismo ocurre con el regionalismo. No entiendo la utilidad de esa categoría de análisis, no concuerdo con eso. Mira, por ejemplo, la construcción de *Fuego muerto*, que es la cuestión clásica y universal de *Don Quijote*, con el caballero andante, o Sancho Panza, que es Zeferino Carneiro de la Cunha en José Lins... La historia es tripartida... Son todas cuestiones europeas, universales. Podemos perfectamente comparar a Graciliano Ramos con Dostoievski, en *Angustia*, por ejemplo. Por eso, no estoy de acuerdo con la categoría «regionalismo» en la literatura brasileña. Esa cuestión no es tan fundamental. Veamos *Ciudad de Dios*, que sí es una novela urbana, una historia que solo se podría dar en la ciudad. Pero las composiciones de *Ciudad de Dios* y *Fuego muerto* son muy parecidas: relación de poder entre los bandoleros, en una, y entre los jefes de los tráficos, en la otra. El sueño, la división de

«A veces recurro a una afirmación contundente de la filosofía y la coloco en boca de un niño, y queda mucho más bonito. Las personas no saben que aquello es de Aristóteles, Platón, Kant o Hegel. Me gusta mucho ese juego».

clases, es el microcosmo dentro de una hacienda, de una sociedad aparte que es la hacienda Santa Fe, y de una favela como Ciudad de Dios. En *San Bernardo*, de Graciliano Ramos, es la misma cosa. Tiene todo para ser regionalista, pero no lo es. Al final, lo que cuenta son las pasiones, los deseos, las frustraciones humanas.

¿Y cómo queda la cuestión del lenguaje?
Ahí sí que tenemos una marca local, es el gran argumento de los defensores de la tesis regionalista.

¿*Ciudad de Dios* podría ser utilizada para describir otras ciudades de América Latina?
Voy a hablar de América del Sur. Hay que considerar las peculiaridades de cada país, la cuestión del tiempo de formación nacional, de las dictaduras, la influencia de la Iglesia Católica, la forma de la colonización (que no es tan diferente entre españoles y portugueses), la cuestión del idioma, de la cultura y otras cosas así. El contexto cabría en diversas metrópolis sudamericanas.

Entonces, ¿qué hay de particular en la realidad brasileña?
Sobre *Ciudad de Dios* no sé, pero, ahora, si fuese a escribir otra obra ambientada en la periferia y en las favelas cariocas, como de cierta forma está en *Casi dos hermanos*, hay una particularidad que es preciso destacar y es la cuestión de los comandos y la forma en que se dio la lucha armada en América del Sur. En el Brasil fue muy diferente de como se dio en otros países de la región. Hay que tomar en cuenta también la realidad política de cada país. Aquí en el Perú, por ejemplo, escuché lo del fenómeno del terrorismo, con Sendero Luminoso, lo que nunca fue una realidad brasileña. Venezuela, por ejemplo, es muy parecida con el Brasil...

Inclusive visualmente, la cuestión de los favelas, también evidentes...
En Argentina estuve recientemente en una favela, es muy parecida a la que tenemos en el Brasil. Además, cuando viajo hay siempre alguien que me lleva a una favela. Aquí eso no sucedió todavía... Pero hay una semejanza muy grande entre las favelas de América del Sur, por lo menos hasta el final de los años ochenta. Ahora no: con la llegada del Comando Rojo y de las facciones queda evidente una diferencia entre el Brasil y Colombia, por ejemplo. No hay registro de ningún otro país donde haya surgido una facción desde adentro de la cárcel durante un régimen militar en América del Sur. Ni en Argentina ni en Perú, solo en el Brasil.

Un tema que es tocado marginalmente en *Ciudad de Dios* y que en *Casi dos hermanos* va a tener una importancia mayor es la participación de la guerrilla política en la formación de los criminales de las favelas. En el caso de *Casi dos hermanos*, la base

del guion es la relación entre la guerrilla urbana y la criminalidad. El tema es uno de los ejes de *Amores perros*, del guionista y escritor mexicano Guillermo Arriaga, donde el ex guerrillero pasa a ser un asesino profesional. ¿En qué medida *Ciudad de Dios* y *Amores perros* pueden ser aproximados en términos comparativos? ¿Se puede comparar la ciudad de México con otras ciudades latinoamericanas?

México es una cosa totalmente diferente. La propia formación de la cultura mexicana, por lo menos moderna, de ahora, de la arquitectura... México está mucho más inclinado a las artes plásticas que cualquier otro país de América Latina. Yo fui para México a buscar a Octavio Paz y no conseguí encontrar a Octavio Paz como una figura como lo es Borges en Argentina o como es la figura de Mário de Andrade en São Paulo, como Dostoievski en Rusia. Yo no encontré a Octavio Paz, yo encontré a Frida Kahlo y a Diego Rivera. Encontré a los muralistas. A todos los lugares donde vas encuentras aquellos murales. Ahora es una ciudad que se parece mucho a São Paulo, y con mucha favela, muchas divisiones de clases, como en el Brasil. Pero ocurre lo siguiente: el Brasil tiene una especificidad: la presencia del negro en el Brasil va a determinar las diferencias del país en relación con lo que ocurre en América del Sur. La presencia del negro en el Brasil cambia todo. Es, además de una cuestión social, una cuestión racial. En el Perú, por ejemplo, no hay tanto negro como en el Brasil. En el Brasil, prácticamente el 45% de la población es negra. Entonces, el rey no es de la misma raza de su pueblo y hay una diferencia muy grande entre gobernar a tu pueblo y gobernar a otro pueblo. La elite brasileña es otro país, no son exactamente brasileños. Es una elite que puede estar en cualquier lugar del mundo. Cuando la elite de tu país no es de tu raza, cuando sientes discriminación (y la mayoría de las personas que están envueltas en el crimen son negras o son del nordeste) y estás lejos del poder, la vida es un poco más complicada. De ahí la diferencia entre *Amores perros* y *Ciudad de Dios*, en esa concepción. Ahora, la producción de la violencia es igual, por los problemas sociales, económicos... Pero esa diferencia es saltante. Además de eso sucede lo siguiente: ¿qué era la izquierda en el Brasil, o qué sería la izquierda? Esa izquierda tenía una ideología basada en la teoría marxista. Pero no hubo ningún gobierno marxista en el mundo, hubo comunista, que no es lo mismo que marxista. Entonces, era una utopía muy grande. Lo que hay de común es el combate a la dictadura. Hoy es que supe realmente cómo actuaba Sendero Luminoso, pero en el Brasil no cabe un tipo de guerrillero así. El guerrillero en el Brasil fue específico. El asunto era colocar el Partido Comunista en el Brasil, las ideas marxistas, las ideas comunistas, no era una cuestión de lucha contra el poder. El enfrentamiento era más ideológico que real, que dio en la izquierda festiva del PT y del PSDB.

Uno de los problemas abordados en *Ciudad de Dios* y, de cierta forma, también en *Casi*

***dos hermanos* es la migración, sea de espacios más amplios, como la presencia de los del nordeste en la favela de Río, el transplante de una «favela entera» a un espacio aún por ser habitado, o la descripción de un guerrillero, proveniente de la clase media, conviviendo con el preso común en el espacio de la prisión. En términos de identidad, qué se gana y qué se pierde en el enfrentamiento a una realidad diferente, inclusive en términos geográficos. ¿Qué se gana y qué se pierde en ese encuentro?**

Mira, de cierta forma es una cosa desoladora, porque no hay encuentro. El encuentro sirve para afirmar «somos diferentes». El encuentro no fue dado, fue una falencia. En los dos, tanto en *Casi dos hermanos* como en *Ciudad de Dios*, donde la migración es algo forzado, donde hay un «desenraizamiento», como se estudia hoy en la Sociología... Entonces, por ejemplo, cuando sales del nordeste y caes en una cultura carioca ocurre ese desplazamiento de tus raíces. Es cosa que no sucede tanto en São Paulo, donde no hubo un intercambio cultural. No hubo un intercambio cultural tan fuerte. El nordestino en São Paulo vino como nordestino, come comida nordestina, baila el *forró*... Viven en São Paulo igual que en el nordeste. En Río eso no sucede. En Río, los nordestinos tuvieron que adaptarse a la vida carioca, a la cultura de la favela carioca, y quedan desplazados, son discriminados. Dentro de la sociedad, el negro está mejor que el nordestino, que es descendiente de indio. Y eso continúa. Todavía no hay nordestinos en la televisión. Está comenzando a aparecer el indio ahora. El problema del indio puede presentarse ahora para que sea discutida la cuestión de la identidad en la formación de la cultura. Pero el encuentro sirve para mostrar el desencuentro, sirve para decir «No podemos convivir: tú eres de una raza, yo soy de otra; tú eres blanquito, yo soy negro; tú eres rico, yo soy pobre». Lo mismo ocurre en la favela, no hay matrimonio entre una negra y un nordestino; ellos se casan entre sí. En la clase media intelectual blanca de Río de Janeiro ya hay algunos matrimonios entre blancos y negros, pero no entre blancos y nordestinos, por lo menos entre blancos y aquellos nordestinos con los rasgos físicos típicos de los nordestinos.

El lenguaje de tus textos, en muchos aspectos documental, está basado en el lenguaje mismo del habitante de la favela de Río de Janeiro. ¿Estás acompañando las traducciones de los textos? ¿Los traductores consiguen aproximarse al tipo de lenguaje que utilizas?

Mira, yo solamente acompañé la traducción al inglés. Al japonés, por ejemplo, no voy a poderla acompañar nunca, o en sueco, en ruso... Ruso, hasta estudié un poco por causa de Maiakovski, porque me gustan mucho sus textos. Yo quería aprender ruso para recitar poemas en el original ruso. Pero eso era una locura de adolescente. Ahora ¿para qué voy a aprender ruso? Yo acompañé la traducción al francés, al inglés, al español no la acompañé mucho, no. Lo que sucede es que hay traducciones que realmente no fueron buenas, algunas personas ya me dijeron eso. Queda una disputa muy grande, es un desafío muy grande. Todo el mundo quiere traducir, pero no sé cómo quedó en sueco, por ejemplo, no tengo la más mínima idea.

¿Cuándo se encuentran y se separan la antropología y la literatura en tu producción artística?

No, yo no soy antropólogo. La única especialidad que me sirvió de la antropología fue la etnografía. Pero la etnografía no me servía para muchas

cosas, porque no daba para colocar la realidad en la literatura. La realidad no cabe en la literatura. No cabe. La realidad es muy extraña, es muy descontinuada; hoy ocurre algo, mañana algo totalmente distinto, no hay la previsión que hay en la literatura. Si no hay un poco de previsión en la literatura, no se tiene cómo atraer el interés del lector. Tienes que hacer algo que capte la atención. Y si te quedas yendo para muchos lugares, como es la realidad, como las cosas suceden de verdad, no vas a llegar al lector. Entonces, cogí más las entrevistas, esa parte de la antropología, de la etnografía, para tener una idea más o menos de cómo era el universo. Pero nada como hacer una novela etnográfica, como Alba Zaluar quiere afirmar. Solamente Darcy Ribeiro, que es un antropólogo completo, pudo hacer eso. Pero *Maíra*, por ejemplo, no es una novela. Yo estoy mucho más ligado a los filósofos-historiadores, que es el caso de Michelet, que es el caso de Foucault, que es el caso de Roland Barthes, con quien tengo más afinidad... Tengo mucha más afinidad con los historiadores que con los antropólogos. No hay necesidad de ser realista. Por ejemplo, la muerte del niño en *Ciudad de Dios* es algo que fui a buscar allá en Dostoievski. Hay pasajes en que me inspiré en Proust, en Balzac. No existe esa relación tan directa y completa con la realidad.

«La realidad no cabe en la literatura. No cabe. La realidad es muy extraña, es muy descontinuada; hoy ocurre algo, mañana algo totalmente distinto, no hay la previsión que hay en la literatura».

¿Continúas siendo profesor e intelectual o estás escribiendo actualmente?

Ahora solo estoy escribiendo, ya no soy profesor. Mi última experiencia como profesor no fue en el Brasil, fue en San Francisco, en los Estados Unidos, como escritor visitante. Fue una experiencia interesante, rica en la relación con los alumnos del posgrado, que ya conocían mucho de la literatura brasileña, y complicada con los alumnos de grado, jóvenes que sabían muy poco del Brasil y menos aún de la literatura brasileña. Pero en el Brasil ya no soy profesor. Lo que no quiere decir que me alejé de la Academia, ya que los críticos son profesores universitarios y, en la realidad, quien se interesa más sobre la literatura y sobre la discusión literaria es la Academia. Me han invitado muchas veces a visitar las universidades, dar cursos de extensión, palestras... Creo que voy a continuar totalmente ligado a la Academia, por la propia naturaleza de la literatura. Estoy ligado, porque literatura es una disciplina de la Academia... Portugués y literatura los tienes desde la primaria hasta la universidad. Todos están obligado a estudiar literatura. Pero trabajar como profesor universitario vinculado a una institución no está en mis planes. Ya no. Ni me gustaría trabajar en periódico. No tengo disciplina para eso.

En *Ciudad de Dios* hay un foco, un punto de vista, que es el del personaje Busca-pé, que en la película es más evidente, pero que en la novela ya aparecía como alguien que circula en las tres décadas, un fotógrafo que registra como artista, ese que tiene el poder de entender las relaciones de una manera en la que las emociones participan mucho, y de organizar esa realidad caótica que tú describiste. *En Casi dos hermanos*, la música tiene un poco ese papel.

En *Casi dos hermanos*, eso fue hecho por la directora y no por mí. Fue ella quien decidió colocar la música con ese papel narrativo.

En *Ciudad de Dios*, la música también tiene un poco esa función.

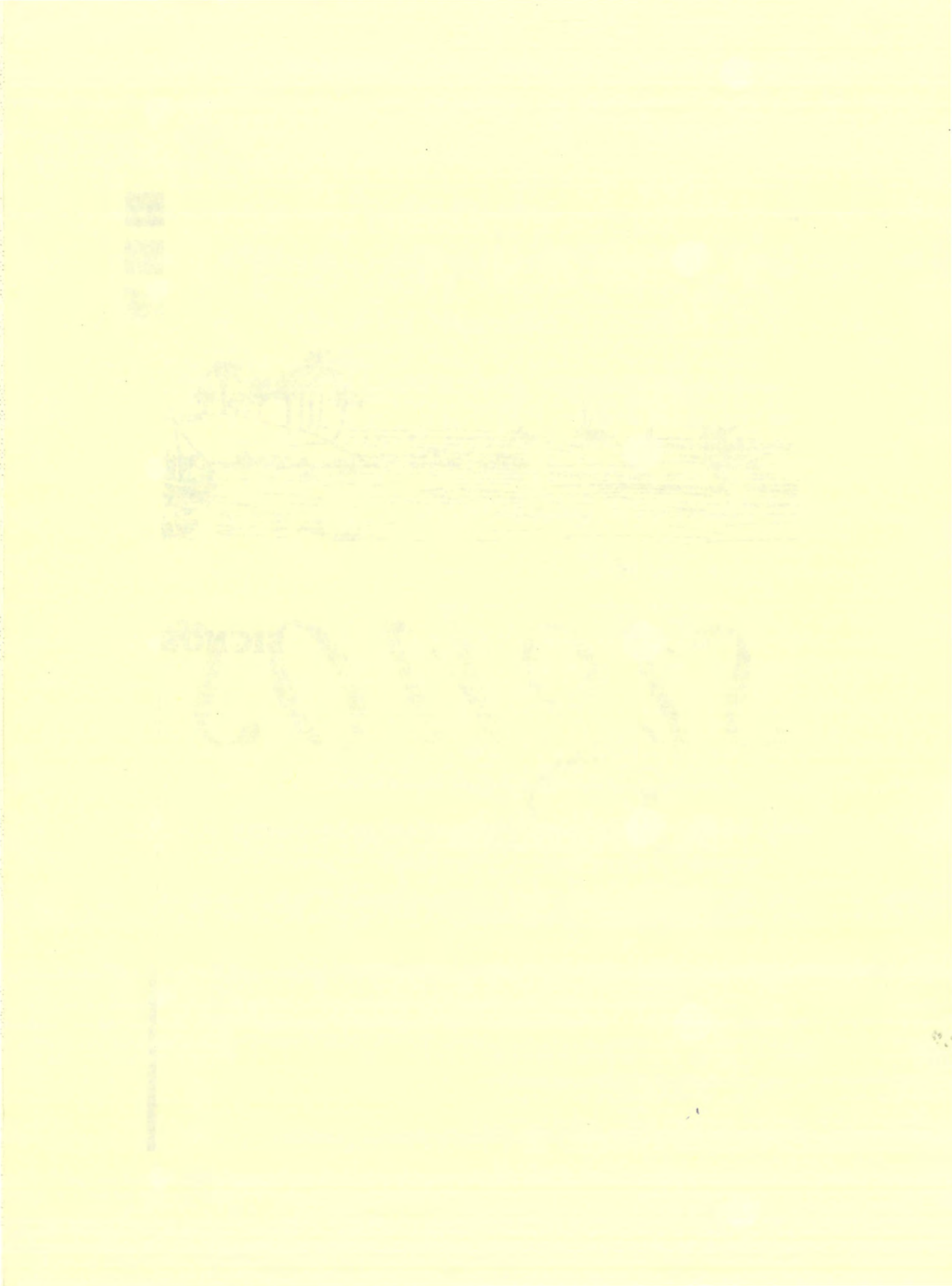
En la película *Ciudad de Dios*, ese asunto de la música fui yo que lo coloqué; en la novela ya aparecía: Paulo Sérgio, Tim Maia, Raul Seixas... Hay una escena en *Ciudad de Dios* que creo muy interesante y que fue verdadera, que es la siguiente: Zé Pequeño estaba pasando, ahí encontró a un muchacho que era un dueño de cuadrilla, un traficante que estaba comenzando en la guerra, que no era ni bandido peligroso, nada, y dijo: «Te voy a matar» y después pregunta: «¿Sabes cantar?». El otro dice: «Sí». «Entonces canta "Maluco Beleza"». El muchacho canta y el bandido dice: «No te voy a matar, no, te voy a liberar». Eso que cabe en la literatura no cabe en el cine, queda muy falso. Mira, hay otra escena que filmamos para *Ciudad de Dios* que es muy reveladora de eso: Zé Pequeño libera a un chico y le dice que debe ir caminando sin mirar hacia atrás. El chico camina y cuando está un poco lejos vuelve los ojos hacia atrás; en este momento, Zé Pequeño lo mata. Eso no funciona bien en el cine, pero en la literatura cabe.

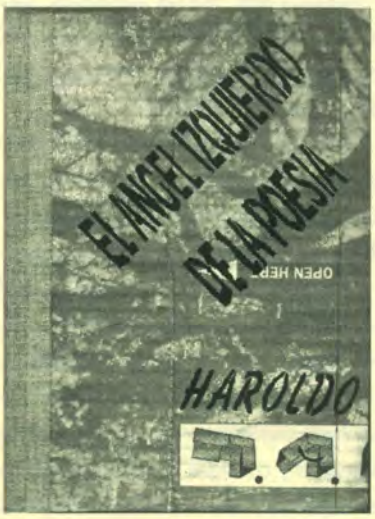
¿En la literatura cabe?

Cabe más o menos. Si yo hiciera en la literatura o en el cine lo que se da en la realidad, no funcionaría. La realidad, así como es, no puede ser... Cuando no hay creación, cambia a periodismo o documento.■

signos

SIGNOS





Haroldo de Campos. *El ángel izquierdo de la poesía*. Edición de Gonzalo Aguilar. Lima: Sarita Cartonera, 2005.

En poco tiempo, tal vez en un año solamente, Haroldo de Campos, que seguramente ahora mora en el paraíso junto a Dante, Homero y Virgilio, y Pound ciertamente, con los que en vida tuvo trato diáfano, se está volviendo conocido en el Perú por numerosos lectores y no solamente por un puñado de especialistas. Es verdad que los concretistas brasileños fueron editados en uno de los pequeños volúmenes que en los años setenta del pasado siglo editó la Embajada del Brasil con el tenaz empuje de Hilda Codina, pero es cierto también que las tres décadas transcurridas es mucho tiempo en la vida de los hombres y son nuevos contingentes de lectores los que pueblan la escena cultural actual.

Puede decirse que la poesía contemporánea tiene tres momentos de inicio: Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé. Mientras Baudelaire y Rimbaud modificaron la retórica de su tiempo con sus potentes orginalidades, Mallarmé hizo lo mismo, pero dio un paso más adelante: quiso expresar en sus poemas el silencio, acercó la poesía a otras artes, principalmente a las artes gráficas, rompiendo o ampliando la tradicional alianza entre poesía y música, organizando de un modo distinto los materiales poéticos. Desde entonces, hasta los concretistas brasileños, la noción misma de libro de poesía se ha transformado.

Para los concretistas brasileños, y de manera muy especial para Haroldo de Campos, un libro escrito con anterioridad a Mallarmé, que vivió entre 1842 y 1898, tiene todas las páginas iguales. Al escribirlo, el poeta o narrador seguía únicamente las leyes secuenciales del lenguaje. Las palabras podían ser diferentes en cada página; pero cada una de ellas, como tal, era idéntica a las precedentes y a las que seguían. En el arte nuevo, cada página es diferente, es creada como un elemento individual de una estructura (el libro) en la que tiene una función particular que cumplir. Un libro en el que todas sus páginas son iguales, sin importar la extensión, no es formalmente un nuevo objeto estético, por más emocionante que pueda ser su contenido. Piensan los concretistas que todavía hay y siempre habrá gente a quien le gusta leer novelas. Un libro de poemas contiene menos o más palabras que una novela, pero usa siempre el espacio real, físico, en el que estas aparecen de un modo más intencionado, más evidente, más profundo: para transcribir el lenguaje poético sobre el papel es necesario traducir tipográficamente las convenciones propias del lenguaje poético. La poesía es canto, repiten los poetas, pero casi nunca la cantan, eso fue en el pasado. Los poetas casi nunca dicen la poesía en voz alta, la publican. El hecho es que

la poesía, tal como se da naturalmente en nuestra realidad, aunque tiene el perfume de la oralidad, es poesía escrita e impresa, no cantada y dicha. Ha ganado una realidad espacial de la que carecían los tan fuertemente cantados lamentos o las hazañas de los héroes homéricos o virgilianos. La introducción del espacio en la poesía, o de la poesía en el espacio, es un acontecimiento enorme y de consecuencias literalmente incalculables. Un libro es un volumen en el espacio. Es el terreno real de la comunicación que toma forma a través de la palabra, su aquí y su ahora. La poesía concreta representa una alternativa a la poesía. El libro, considerado como una secuencia espacio-temporal autónoma, ofrece una alternativa a todos los géneros literarios existentes. Sin embargo, no existe un salto dialéctico ni una línea de geométrica perfección entre Mallarmé y los poetas concretistas brasileños, en medio está todo el desarrollo de la poesía en la primera mitad de siglo XX, principalmente los poetas considerados por C. M. Bowra como los herederos del simbolismo: Valéry, Rilke, Stefan George, Alexander Blok, Yeats y, naturalmente, los poetas vinculados, de una u otra manera, a la vanguardia, desde los que hoy nos parecen clásicos, como Eliot o Pound, hasta los siempre diferentes, como Apollinare o Artaud.

La proteica producción de Haroldo de Campos como poeta, ensayista, traductor e ideólogo dificulta y, al mismo tiempo, estimula las más variadas interpretaciones. A diferencia de tantos poetas de tradición española que van haciendo una obra única, amplificada sucesivamente a partir de numerosas variaciones, como Jorge Guillén o Javier Sologuren, la escritura de Haroldo de Campos sale de las radas conocidas para internarse mar afuera, en lo ignoto. Cualquier texto suyo es poliédrico, admite las más variadas interpretaciones, poesía paradojal, capaz de provocar desconcierto permanente, con enorme capacidad de poner en duda nuestras más arriesgadas convicciones.

Haroldo de Campos es poeta pintiparado para el proyecto Sarita Cartonera, que junta los extremos de una depurada obra literaria con el trabajo manual, lo que convierte al reciclador de cartón en artesano. *El ángel izquierdo de la poesía* es un libro atractivo, económico y de alto nivel literario, como lo señala Tania Silva Cepero en las palabras liminares que abren el volumen. Este objeto lingüístico y visual llama poderosamente la atención y convoca la curiosidad de muchas personas de diferentes edades, sexos y condición social. Puesto el libro sobre una mesa, es el primero que toma un niño y el primero que genera preguntas en los adultos: ¿qué es eso?, ¿cómo se come? Se come leyéndolo, incorporándolo a nuestra experiencia.

Lo que tienen los niños y los científicos en común es la curiosidad, el deseo de experimentación, la capacidad de dejar atrás las seguridades, en todos los niveles, en los más elementales y en los más complejos. El poeta original tiene esas mismas capacidades, ese tino de orífice de manipular lo pequeño, los sonidos primordiales, los fonemas, y en esa manipulación se acerca a los orígenes mismos de la lengua y nos invita a su juego. Cuando estamos inmersos en esa red de aliteraciones, una ronda de palabras que da satisfacciones al espíritu, percibimos, de pronto, que el poeta habla otra cosa: el poetizar del hombre en medio de una sociedad detestable. Haroldo de Campos ha acercado su poesía a la resolución del enigma que siempre se presenta con nuevo rostro en cada circunstancia histórica. Cuando murió Vallejo, en 1938, y en las décadas siguientes, pareció que no habría nadie capaz de tocar, siguiendo las leyes

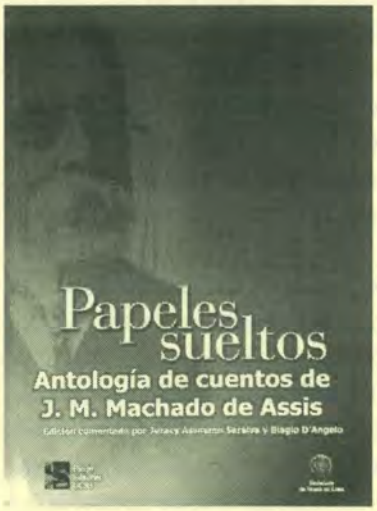
secretas de la poesía, el sufrimiento del hombre de un modo convincente y límpido. Poetas que se acercaron a ese ideal, como Pablo Neruda, en numerosas ocasiones rindieron tributo a las circunstancias políticas volanderas y estragaron sus versos en el altar de lo efímero. Lo mismo ocurrió con los poetas de la poesía de circunstancias, como Ernesto Cardenal o Nicanor Parra. En Hispanoamérica hubo otra línea de poetas, emergente ahora con singular brillo, que de un modo sesgado se ha referido a la condición de dolor del hombre en los países del tercer mundo: Eliseo Diego y Álvaro Mutis.

En Brasil ocurrió de distinto modo. Desde 1922, por lo menos, hay una forma natural de incorporar al individuo, al hombre de la calle, a la poesía. Hay numerosos poetas que son cultos, en el sentido clásico del término, y que, al mismo tiempo, participan de una cultura popular. Los nombres saltan a borbotones: Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade. Hay en la cultura del Brasil, en sus poetas y novelistas, como Jorge Amado o Rubem Fonseca, una fluidez entre lo más depurado y lo propio de la calle. En este contexto, Haroldo de Campos es, ante todo, un poeta, con todas las dotes de un experimentador del lenguaje, fonética y morfosintácticamente, con un registro importante de vocablos; y, a la vez, es un hombre de su tiempo que aboga por la justicia para todos los hombres. Pero desde Vallejo no había en la cultura latinoamericana un escritor que logre, tan alejado de la escritura panfletaria, un reclamo en la esencia misma del poema que sea capaz de conmover y decir las verdades más rotundas con una desnudez prístina.

Entre todos los textos seleccionados para *El ángel izquierdo de la poesía*, el poema que mejor explicita la postura política y poética de Haroldo de Campos es, tal vez, «Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács», un texto que se basa en una conversación entre Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Ahí sostiene que los hombres del aparato, los burócratas, están contra la poesía porque esta se desvía de la norma, no solo de la norma lingüística, sino de las buenas maneras de las sociedades conservadoras. La detestan porque la única propiedad que tiene es la forma, como dice nada menos que el joven Marx, pues no distingue la danza del danzante, porque no da al César lo que es del César, que pide himnos, mientras ella ofrece poemas escatológicos o una hebra de sol en el ojo selenita de Celan. De la poesía se dice que está a la derecha, pero el joven Marx, lector de Homero, Dante, Goethe, enamorado de la Gretchen del *Fausto*, sabía que su lugar está a la izquierda, el loco lugar alienado del corazón. Asimismo, Haroldo rescata los elementos utópicos que están en el pensamiento humano, desde aquellos que están presentes en la doctrina de Jesús, como la hermandad entre todos los hombres y el perdón de las ofensas, hasta el propósito del joven Marx de construir el paraíso en la tierra, en un intercambio de amor con amor, sin la alienación que produce el dinero.

Cabe señalar, para terminar, el carácter verdaderamente colectivo de esta edición, preparada por el estudioso argentino Gonzalo Aguilar y con traducciones de Arturo Carrera, Roberto Echevarren, Daniel García Helder, Reynaldo Jiménez, Andrés Sánchez Robayna, además del aporte de Augusto de Campos y de Jorge Schwartz con sus textos de homenaje, y el trabajo cotidiano de Tania Silva Cepero y Jaime Vargasluna.■

MARCO MARTOS



***Papeles sueltos. Antología de cuentos de J. M. Machado de Assis.* Edición comentada por Juracy Assmann Saraiva y Biagio D'Angelo. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae y Embajada de Brasil en Lima, 2004.**

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) es considerado el autor brasileño más destacado de todos los tiempos y uno de los narradores más importantes de la literatura universal. A pesar de la importancia de este autor, su obra aún no es muy conocida en nuestro país. *Papeles sueltos* representan, al respecto, un admirable esfuerzo editorial por difundir la genialidad e innegable experimentalismo en las técnicas narrativas de Machado mediante la antología de nueve de sus mejores cuentos: «El alienista», «Cláusula testamentaria», «Anécdota pecuniaria», «La causa secreta», «La cartomante», «Misa de gallo», «Un hombre célebre», «Noche de almirante» y «Unos brazos».

A partir de estos relatos somos capaces de reconocer y disfrutar diversos aspectos del cuento machadiano, como los finales inconclusos o ambiguos, característica presente en «Misa de gallo», donde el lector, cuya activa participación es requerida por la narración desde el primer momento, nunca sabrá a ciencia cierta qué fue lo que ocurrió verdaderamente el día del encuentro entre el joven Nogueira (el narrador) y Concepción, si esta fue simplemente amable con él o si hubo una real insinuación. En los textos de Machado también podemos apreciar diversos juegos discursivos planteados a partir de la intertextualidad, como en «La cartomante» y su relación con Shakespeare: el tono trágico del *Hamlet* es parodiado por la ingenuidad y banalidad de Rita y Camilo, amantes furtivos cuya superstición, la creencia en las palabras de la cartomante, el romanticismo ingenuo, los hace incapaces de enfrentar la realidad, parodia que se ve intensificada por los comentarios sarcásticos del narrador. El autor también propone una serie de límites borrosos entre distintas realidades como producto de una profundización en los aspectos que consideramos más cotidianos. Así, en «El alienista», los límites imperceptibles entre la razón y la locura se desvanecen como producto de la acción del doctor Bacamarte, quien recluta a la mayoría de los pobladores en la recién implementada Casa Verde, sanatorio mental, bajo la premisa de que la razón solo es asociada a aquellos que manifiesten un equilibrio de facultades mentales y morales. «Unos brazos» realiza lo propio respecto de la realidad y el sueño, pues Inácio, al pasar los años, continúa con la idea de que aquel beso dado por doña Severina no fue más que un simple sueño; nosotros, los lectores,

sabemos que las acciones concretas, reales, coincidieron con lo transcurrido en el sueño. Por otro lado, los personajes, que se presentan ante la lectura ingenua como los más simples e insulsos, representan, después de un análisis riguroso, verdaderos tratados sobre la psicología humana, que se caracteriza, según estos relatos, por el oscurecimiento de las fronteras entre el bien y el mal: los personajes, representaciones humanas, no son buenos ni malos, simplemente *son*.

En los cuentos de la antología encontramos, asimismo, los reiterados intentos de Machado por abandonar el discurso romántico, propio de su época, debido a que este no resultaba una herramienta eficaz para la representación de la realidad, o mejor dicho, de las múltiples caras de la realidad. De esta manera, en «Noche de almirante» tenemos a Deolindo, marino que escapa a todas las características estereotipadas de su oficio para convertirse en un hombre tierno y sensible que cree en el amor eterno que se juraron él y Genoveva, su amada, quien no soporta la espera y se compromete con otro hombre. La única explicación de la muchacha ante los reclamos del decepcionado y destruido Deolindo son, sencillamente, «mi corazón cambió», sin remordimientos o tristeza alguna: el personaje de Genoveva es construido a partir de características totalmente contrarias a la de los personajes femeninos de los relatos románticos; nos encontramos ante un auténtico intercambio de roles entre Deolindo y Genoveva. La temática planteada en los relatos machadianos, siempre relativa a las pasiones y vicios humanos, como la enfermiza envidia del bien ajeno, en «Cláusula testamentaria», o el sadismo, en «La causa secreta», es tratada desde una perspectiva irónica que nos deja la visión desencantada y pesimista de la vida, como en «Un hombre célebre», que gira en torno a la búsqueda existencial y estética de Pestana, músico que morirá en la frustración total al no haber podido componer melodías trascendentales.

Estas han sido solo unas cuantas de las innumerables características que encierra la complejidad arquitectónica de los relatos seleccionados en *Papeles sueltos*, que además incluye, para una mayor ayuda a los que se aproximan por vez primera al excepcional mundo narrativo machadiano, los comentarios de Juracy Assmann Saraiva, «Machado de Assis: diferentes facetas del cuentista», y de Biagio D'Angelo, «Trópico del cuento: Machado de Assis y la tradición literaria occidental», así como una nota biobibliográfica y una bibliografía comentada sobre los estudios críticos que se ocupan de la obra de Machado.■

JULISSA CRUZ

Clarice Lispector. *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

Aunque su práctica en la actualidad es frecuente y común, la crónica es un género problemático debido a sus progresivas transformaciones; así, cabe señalar que su propósito inicial de documento histórico y su función de instrumento para la construcción de una identidad se han visto postergados por un uso cercano al artículo de opinión o como relato de hechos cotidianos, similar al «cuadro de costumbres», género que popularizó Mariano José de Larra en España y que, de alguna manera, ha definido el derrotero posterior de esta forma discursiva. Sin embargo, en el caso de Brasil, la crónica parece contar con otros elementos que son particulares y significativos.

Como se sabe, la crónica brasileña establece desde el siglo XIX un mayor contacto con las formas literarias debido a que su estilo no erige franjas o límites restringidos con la literatura; por ejemplo, el ritmo de su prosa tiene un mayor acento lírico, a diferencia de otros textos. Un referente ineludible en la crónica brasileña es Rubem Braga, representante del desarrollo de este género en la literatura del Brasil, quien no escapa del carácter costumbrista y de la representación mimética de la vida cotidiana.

Frente a este panorama, la crónica practicada por Clarice Lispector, seleccionada y reunida en el libro *Revelación de un mundo*, es una novedad desconcertante. La «vaguedad genérica» de este libro, así como de otras obras de Lispector, es el resultado de un enfrentamiento con el propio género, es una manera de construir un discurso con otros propósitos, una forma de apartamiento y de renovación que nos conduce a examinar un nuevo estado de las cosas. De esta manera, lo cotidiano se convierte en epifánico y lo común adquiere un valor trascendental. Además, el amor, tan pronunciado en Lispector, se convierte en esencia y en elemento unitario del universo, invirtiendo su valor sentimental a uno de bases racionales. Igualmente, el retrato social es remplazado por las reflexiones metafísicas y morales que se le expone al lector.

Asimismo, estos relatos, conversaciones o «resumen de un estado del espíritu», como ella pretendió llamar a su oficio, que paulatinamente fue apareciendo entre 1967 y 1973 en el *Jornal do Brasil*, exponen una relación problemática entre ser mujer y escribir. Lispector construye un discurso sobre la representación del sujeto femenino. De este modo, en «Vestido Blanco», la mujer se debate entre la pureza y la impureza, acentuada en la oposición binaria asociada a los colores (el blanco de la inocencia y el negro de la perversión): «Me desperté de madrugada deseando tener un vestido blanco. Y sería de

gasa. Era un deseo intenso y lúcido. Creo que era mi inocencia que nunca cesó [...]. También quiero un vestido negro porque me hace más clara y hace que sobresalga mi pureza».

En «Tres experiencias» se pone de manifiesto la apropiación de la mujer de la escritura. Cabe señalar que Simone de Beauvoir consideraba que la mujer cuando escribe lo realiza desde su propia perspectiva, pues ella posee una relación diferente con la lengua. En el caso de esta crónica, el sujeto afirma que «la palabra es mi dominio sobre el mundo [...]. Me adiestré desde los siete años de edad para tener algún día la lengua en mi poder». En ese sentido, dominar la lengua es manejar los significados y la posibilidad de subvertirlos. La honda preocupación de este sujeto es la capacidad de poder que brinda la escritura, pues ella solo puede ser dada por la experiencia, por un aprendizaje vital, y no por la instrucción: «Y para escribir el único estudio es el escribir mismo».

La celebración de la madre es un elemento significativo en la construcción de esta identidad, pues representa la oportunidad de renovación mediante la presencia del hijo. En cambio, la soledad se ve como una opción angustiante, como un *fatum* por la condición de ser mujer: «Si no fuera madre estaría sola en el mundo [...]. Cuando me quede sola, estaré siguiendo el destino de todas las mujeres».

Por estas peculiaridades anotadas, el conjunto de crónicas reunidas en *Revelación de un mundo* de Clarice Lispector se convierte, efectivamente, en la *revelación* de un universo personal, en la exposición de una conciencia individual que suele hablar en plural y en los fragmentos de un aprendizaje vital y conflictivo por su condición femenina. ■

RAUF NEME

identidades

IDENTIDADES

IVÁN TORRES CHÁVEZ

Estudió en la Universidad de San Martín de Porres. Ha seguido diplomados en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas y en el Ministerio de Defensa. Su trayectoria periodística la realizó en el Ministerio de Educación, *Expreso*, *Gente*, Radio Miraflores, Asociación Peruana de Derecho Marítimo, Colegio Médico del Perú. Ha sido editor de revistas culturales y eclesiales. Es jefe de investigación y conductor del espacio cultural radial Horizontes y se desempeña como docente de la Universidad Católica Sedes Sapientiae y en CAC Señor de los Milagros. Estudia la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas, programa conjunto de la Universidad Católica Sedes Sapientiae y la Universidad Nacional Mayor San Marcos.

JULISSA CRUZ TIRADO

Es Bachiller en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente es profesora de Literatura, correctora de estilo y auxiliar de edición en el Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Es estudiante de la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

ISABEL BRAN LOZADA

Es Bachiller en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres. Se ha desempeñado como reportera y conductora en programas radiales de diversos medios, además de realizar labores de investigación periodística en diferentes proyectos de la Escuela de Periodismo de la Universidad de San Martín de Porres. Actualmente es docente en la Universidad Católica Sedes Sapientiae y estudiante de la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

MARÍA LUISA VÁSQUEZ CASTAÑEDA

Es Licenciada en las especialidades de Lengua y Literatura, y Ciencias Religiosas por la Universidad Marcelino Champagnat. Ha trabajado como educadora en diversos colegios. Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Católica Sedes Sapientiae y es estudiante de la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

PATRICIA VILCAPUMA VINCES

Es Bachiller en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres. Ha trabajado en el área de Noticias Internacionales de Panamericana Televisión. Es miembro del Consejo Editorial de la revista *Cuadernos Literarios* y de la Asociación Peruana de Literatura Comparada. Actualmente es docente de Redacción y trabaja en el Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Es estudiante de la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

LÚCIA VELLOSO DA SILVEIRA

Es Licenciada en Lenguas Neolatinas por la Universidad Federal de Río de Janeiro, Brasil. Es profesora de lengua portuguesa, coordinadora y actual directora del Centro de Estudos Brasileiros de Lima, dependencia cultural de la Embajada de Brasil. Entre sus publicaciones destacan *Português do Brasil para hispanoamericanos*, *Verbos em português* y *Veinte rutas por el Brasil*. Asimismo, es estudiante de la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

EVA PEREIRA

Es Doctora en Teoría Literaria y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo, Brasil. Es autora de diversos artículos publicados sobre temas de literatura comparada, literatura infantil, cultura popular y literatura brasileña en revistas de Brasil y Perú. Actualmente es profesora de literatura brasileña en la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

MARIA LUIZA DOS SANTOS DE DERTEANO

Es Licenciada en Lengua y Literaturas Brasileña, Portuguesa e Inglesa por la Pontificia Universidad Católica de Pelotas, Brasil. Es profesora del Centro de Estudios Brasileros, traductora pública juramentada del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú y es alumna de la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

HILDA SCARABÔTOLO DE CODINA

Es graduada en Letras Neolatinas por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil. Realizó estudios de posgrado en Literatura Contemporánea en universidades de París, Roma y Madrid. Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, su tesis giró en torno a *El Modernismo en el Brasil y en Hispanoamérica*. Se desempeñó como agregada cultural de la Embajada de Brasil en el Perú y como coordinadora del programa de ediciones Tierra Brasileña, de la misma embajada. Ha publicado el libro de poemas *Memorias del agua* y el estudio *El Modernismo en el Brasil*, así como diversos artículos en diferentes revistas especializadas.

HILDA NEYRA REÁTEGUI

Es Licenciada en Lengua y Literatura y cursó estudios de posgrado en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad Andrés Bello, Chile. En 2004 participó en la capacitación a nivel nacional de profesores de Lengua y Literatura realizada por el Ministerio de Educación. Entre sus publicaciones figuran *Antología literaria de todos los tiempos* y *Aprendiendo a comunicarnos*. Actualmente se desempeña como docente del ISPPEE María Madre y en la Universidad Católica Sedes Sapientiae, y estudia la Maestría en Literatura y Cultura Brasileñas.

BIAGIO D'ANGELO

Es Doctor en Literatura Comparada y Teoría Literaria por la Universidad de Moscú. Entre sus últimas publicaciones figuran *Espacios y discursos compartidos*, *Verdades y veredas de Rosa*, *Papeles sueltos*, *Borges en el centro del infinito*, donde puede ser apreciada su labor como crítico literario y como editor. En su prolífica escritura consta un texto de creación literaria, *Milongas y otros ritmos*.

YOLANDA WESTPHALEN RODRÍGUEZ

Es crítica literaria y profesora en la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde realizó sus estudios de maestría y doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana. Entre sus libros destacan *César Moro, la poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad* y *Actas del Coloquio Internacional César Moro y el surrealismo en América Latina*. También ha publicado artículos en diversos libros colectivos: *Mujeres y género en la Historia del Perú*; *Mujer, cultura y sociedad*; *Estudios culturales: discursos, poderes y pulsiones*; *Vargas Llosa: escritor,*

ensayista, ciudadano y político; *Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina*, etc., y en numerosas revistas especializadas. Actualmente trabaja en la edición crítica de las cartas de César Moro a Emilio Adolfo Westphalen. Sus intereses son la narratología, la semiótica y los estudios culturales desde una perspectiva marxista y de género.

EVA OLIVEROS OTÁROLA

Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de San Martín de Porres, y diplomada en Ciencias de la Comunicación por la Pontificia Universidad Javeriana, Colombia, y la Cátedra UNESCO. Es productora del espacio radial cultural Horizontes. Se ha desempeñado como Jefe y Coordinador de Prensa y Comunicaciones de la Presidencia del Consejo de Ministros, la Municipalidad de Comas, el Colegio Médico del Perú, Santa Rosa de Lima Ltda. Es editora de revistas culturales y eclesiales. Es profesora en la Conferencia Episcopal Peruana y en el Centro de Servicios Educativos y el Centro preuniversitario de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Estudia la Maestría de Literatura y Cultura Brasileñas.

MARIA ANTONIETA PEREIRA

Estudió cursos de posdoctorado en la Universidad de Buenos Aires. Entre sus publicaciones destacan *A rede textual de Ricardo Piglia*, *No fio do texto*, *Ricardo Piglia y sus precursores*, *Palavras ao sul*, *Literatura e estudos culturais*, *Trocas culturais na América Latina*, *Michel Serres e as redes do pensamento*. Actualmente es profesora de Literatura Comparada en la Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil, y coordinadora de diversos convenios, programas y proyectos culturales y educativos en esta universidad.

SANDRO AGUILAR TORRES

Es Comunicador Audiovisual por el Instituto Peruano de Publicidad. Ha trabajado en dirección de *casting* y en cine publicitario. En el año 2003 realizó un taller de narrativa en el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Es fotógrafo, ha participado en dos muestras colectivas, *Huésped Arte 1* (2003) y *Huésped Arte 2* (2004), y en una individual, *Los cuerpos que me habitan* (2004), en el Centro de Estudios Brasileños. Actualmente prepara una segunda muestra individual de fotografía, así como la edición de un libro con sus trabajos literarios.

CARMEN MARÍA SOLOGUREN TORRES

Es funcionaria de la Embajada de Brasil y traductora e intérprete de portugués. Ha traducido textos brasileños de distinto corte: creación, crítica literaria, etc.

MARCO MARTOS

Es profesor de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y uno de los poetas más destacados del Perú. Entre sus poemarios figuran *Casa nuestra*, *Cuadernos de quejas y contentamientos*, *Donde no se ama*, *Carpe Diem*, *El silbo de los aires amorosos*, *Cabellera de Berenice*, *Muestra de arte rupestre*, *El mar de las tinieblas* y *Dondoneo*.

RAUF NEME SÁNCHEZ

Estudió en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado reseñas en las revistas *Ajos y Zafiros* y *Cuadernos Literarios*, y ha participado como ponente en las Jornadas de Literatura Comparada organizadas por la Asociación Peruana de Literatura Comparada.

Fondo Editorial UCSS

Libros

>*Verdades y veredas de Rosa. Ensayos sobre la narrativa de João Guimarães Rosa*
Biagio D'Angelo (ed.)

>*Papeles sueltos. Antología de cuentos de J. M. Machado de Assis*
Biagio D'Angelo y Juracy Assmann Saraiva (eds.)

>*Haroldo de Campos, Don de poesía*
Lisa Block de Behar (coord.)

>*Virgilio. Bucólicas y Geórgicas*
Julio Picasso Muñoz (ed. y trad.)

>*Espacios y discursos compartidos en la literatura de América Latina. Actas del Primer Coloquio del Comité de Estudios Latinoamericanos de la AILC/ICLA*
Biagio D'Angelo (ed.)

>*Más allá de la estepa. Viajes, utopías y caprichos de la historia*
Biagio D'Angelo

>*Miradas cruzadas. Sobre la literatura italiana entre modernidad y postmodernidad*
Assumpta Camps y Biagio D'Angelo

>*La nave de los pícaros. Investigaciones sobre la novela picaresca*
Fernando Rodríguez Mansilla

>*Confluencias e intercambios. La literatura comparada y el Perú hoy*
Biagio D'Angelo (coord.)

>*El rostro de un pueblo. Estudios sobre el Señor de los Milagros*
Gian Corrado Peluso (coord.)

>*El sentido religioso*
Luigi Giussani

>*Belleza y realidad. Lecturas de filosofía*
Costantino Esposito, Giovanni Maddalena, Paolo Ponzio, Massimiliano Savini.

>*Deshaciendo agravios. La idea de justicia en el Quijote*
Ángel Pérez Martínez

Revistas

Cuadernos Literarios
N.º 2: *El descubrimiento de Brasil*
N.º 3: *Queremos tanto a Julio*
N.º 4: *Un bel vivir. Homenaje a Álvaro Mutis*

Studium Veritatis
N.º 1, N.º 2-3, N.º 4-5, N.º 6-7