

TRES ETAPAS EN EL DESARROLLO DE LA NOVELA BRASILEÑA

Ramón Suárez
Universidad de Chile

A mis padres,
quienes me enseñaron a amar Brasil

Las historias que tratan del desarrollo de la novela en América Latina parecen concordar en que, entre 1830 y 1970, aproximadamente, tres visiones de mundo se presentan en definida sucesión: la romántica, la naturalista y la superrealista. Aceptando este postulado, nos proponemos estudiar algunos rasgos de este desarrollo en la narrativa brasileña. Centraremos el trabajo en la pesquisa de la conformación del espacio en textos tales como “A Moreninha” (1844) de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), ejemplo de la novela romántica; “Don Casmurro” (1900) de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), inscrita dentro del período naturalista; “Gabriela, Cravo e Canela” (1958) de Jorge Amado (1912), novela superrealista.

I. A MORENINHA de Joaquim Manuel de Macedo

Hemos dicho que esta novela se publica por primera vez, en Brasil, en 1844. Más allá de tiernas y también ágiles intrigas de amor, en la configuración del mundo de esta obra predomina la preocupación, compartida por narrador y personajes, acerca de la definición, el alcance y la validez de lo *romántico*. Historia de apuestas sentimentales, de fingimientos, de objeciones y entusiasmos ante el peso del sentimiento amoroso, la novela, en un primer plano, se define como una alegórica disputa entre árcades y románticos. La historia de amor es un pretexto para disquisiciones literarias y axiológicas. ¿Cuál es el verdadero nombre de las cosas y de los seres en el mundo? Pregunta por la identidad, restringida o ampliada *ad infinitum*, que recorre toda la novela. El joven Fabricio, defendiendo su posición racionalista, dice:

“Ustedes, con su romanticismo al que no me puedo acomodar la llamarían ‘pálida’ (a una joven). Yo, que soy clásico en cuerpo y alma, y que, por lo tanto, doy a las cosas su verdadero nombre, la llamaré siempre ‘amarilla’”.

Pero el mismo Fabricio, enamorado, al fin y al cabo, reconocerá cuánto los jóvenes románticos se preocupan por la condición de la mujer en el mundo; si bien, a menudo, los jóvenes quedan a medio camino en sus intenciones redentoras pues

“a pesar de todo tu romanticismo, o tal vez debido a él, no ves lo que pasa a dos pulgadas de tu nariz”.

Un conflicto se plantea entre el interés por lo social y la evasión tras las quimeras. El desarrollo de la historia resolverá, quizá, esto.

En la novela, las palabras *romántico*, *romántica* van y vienen en los propósitos de los personajes: costumbres, estratagemas de amor... ¡hasta hay una medicina romántica! Es un modo de ser sentido, no definido racionalmente, pero por el cual Augusto y Carolina, la pareja central se la juegan. Y ambos están conscientes ya de la interpenetración entre literatura y vida; de lo que se ha dado en llamar la mediación novelesca. Augusto dirá:

—“¡Muy lindo! ¡Estoy exactamente representando un papel de novela!”

Y Carolina:

—“¡Eres tremendamente impaciente! ¿No ves cómo eso va contra el buen orden de la narración?”

Augusto:

—“¡Pero el desorden es hoy la moda!”. “Lo bello está en lo extravagante; lo sublime en lo que no se entiende; lo feo es sólo lo que podemos comprender, esto es, lo romántico”.

Leopoldo, el amigo, refuerza la ofensiva discurriendo acerca de la mujer de corte y la mujer de provincia. La primera es inconstante, frívola y vana; atrapada por el vértigo del juego social. De la segunda dice:

—“Su alma está todos los días tocada por los mismos objetos”.

Son los objetos de la Naturaleza —lo que excluye toda posible monotonía, y abre la puerta al misterio.

Con todos estos elementos, entramos a ver un concepto y un terreno que el narrador de “A Moreninha” desvela, que los árcades ya habían presentido, que todos los poetas románticos de Brasil tocarán: la *brasilidade*. Pero en la novela no se discurre sobre este concepto; mejor se le recrea. A través, por ejemplo, de la historia de Ahy y Aoitin, indígenas tamoios. Historia que es ya toda una construcción en abismo, por definir así el recurso empleado por los superrealistas de este siglo, consistente en relacionar planos distintos de la narración a través de un juego de ecos de figuras y situaciones, unas en primer plano, otras generalmente sim-

bólicas. La historia de Ahy y Aoitin explica el acontecer en la isla de Paquetá; acontecer mundano y sentimental. Acontecer que, a su vez, apela a la historia legendaria para ser mejor captado y mejor *vivido* por el lector. Historia de amor en una naturaleza plácida; con dolores y equívocos iniciales y milagro y correspondencia final. El término de esta historia hace pensar en un romance medieval:

“Desde entonces, fueron felices en la vida, y fue en una misma hora que ambos murieron”.

Como movida por una fuerza extraña, la decimonónica Carolina, en un capítulo que es un verdadero *intermezzo*, va a visitar los lugares que favorecieron esa pasión. El narrador encuadra el paisaje de tal manera que, de pronto, el lector se da cuenta que hay una mujer en la altura frente al río, que es bella y joven y que canta. Además, es morena. El canto es reproducido íntegro en el texto de la novela: la *Balada do Rochedo*, Balada del peñasco; un canto de veintidós estrofas:

*Yo tengo quince años
¡Y soy morena y linda!
Mas amo y no me aman
Padezco, ¡ay! de amor;
Y por tan triste amar
Vengo aquí a llorar*

*Allá viene su piragua
Cortando leve el mar
Allá una esperanza
Que siempre da pesar;
Allá viene mi encanto
Que siempre causa llanto*

*Allá entra en la gruta,
Y en ruda cama cae,
Cual flor de mil colores
Que cae de pie al suelo;
¿Cuándo has en ese lecho
Dormir junto a mi pecho?*

*Y si mañana vienes,
De pie, en la roca dura,
Cantando estaré
Mi mal pagado amor.
¡Cantando me oirás,
Llorando me hallarás!*

Hemos citado algunas estrofas de la balada. ¿Quién canta, en realidad? Al narrador poco le importa esclarecer. Un sentimiento amoroso, nacido en la floresta, conservado por años, muchos años, llamando a la unión de dos hijos de aquel celebrado suelo, que deberán seguir amando y respetando ese suelo nutricional, tal parece ser lo que más le interesa que el lector aprenda de su discurso narrativo.

Augusto, viviendo contradicciones, huye a Rio, pero volverá a Paquetá. Cuando la embarcación que lo lleva llega a la isla, Augusto divisa, en lo alto del peñasco,

“un objeto blanco, ...una figura de mujer, ostentando la blancura de su vestido”.

Augusto retorna al mundo encantado; es un nuevo Aoitin. Recíprocamente, la moza morena estará cantando nuevamente su balada:

*Allá viene su piragua
Cortando leve el mar*

y el narrador dirá:

“Una linda embarcación apareció a lo lejos, volando con el ala hinchada en dirección de la isla”.

Un rápido cambio de punto de vista narrativo asegura el nacimiento de una dulce y doble certidumbre amorosa; sentimiento, por fin, inequívocamente correspondido. La significación y fuerza de la leyenda es reforzada por la estética: juego de planos que, primero separados, concurren prestos a enlazarse.

Antes de todas estas situaciones, una narración enmarcada refiere el encuentro maravilloso de una pareja de niños en una playa brasileña. Los niños juegan, corretean, se enteran de la pobreza y agonía de un pescador que mora cerca de ahí. Van a la choza, a ayudar en lo que puedan. El pescador los bendice y une simbólicamente, teniéndolos a los pies de su lecho, antes de morir. Esos niños son Augusto y Carolina. Les tomará años de sus vidas reencontrarse y declararse su mutuo amor, tan temprano brotado. Por este camino, descubrimos cómo toda la organización del espacio, aparte de sus aspectos de polémica literaria figurada, es una confirmación de la acción de la gracia y de la bondad divina y humana. No son otras las palabras del pescador que tiene ante sí a Augusto y Carolina. La culminación de todo este actuar vendrá cuando, hacia el final, ambos jóvenes beban en la fuente de Ahy y Aoitin. La realidad, por trivial que sea, nunca será tan fuerte como la leyenda, terminará por rendirse ante la irrupción de lo maravilloso en sus niveles sociales.

Augusto, desde el inicio de la novela, es un ser que busca. Esa búsqueda se delimita progresivamente: búsqueda de sí, del Amor, supremo valor humano que acerca a Dios, y del lenguaje que expresa la totalidad de la persona. Tres movimientos y tres valores románticos; toda la *brasilidade* confundida con esas esencias románticas.

II. DON CASMURRO de Machado de Assis

El espacio de esta novela puede considerarse partiendo de la que es, en apariencia, su historia principal: los amores adolescentes de Benito, narrador-personaje, y Capitú, muchacha de una familia venida a menos; situación de desigualdad que preocupa a los acomodados familiares del joven. Situación aparejada al motivo del matrimonio por interés. Para tranquilizarse, la familia de Benitín finge: el joven anda simplemente “tonteando con la hija de Tortuga”. Pero, advertirán:

“si ellos dan en enamorarse, tendrá que luchar mucho la señora para separarles”.

José Dias, el factotum de la galería de personajes, se encarga de advertir cuán poderosa es la fuerza del instinto. Las relaciones sociales son, en este sentido, asevera, un feble baluarte, mera apariencia que se enfrenta con una energía que, desencadenada, es temible.

Benito muestra su mundo familiar con ironía. Lo grotesco y la soledad han echado allí raíces:

“mi casa era la casa de los tres viudos”.

entiéndase, la madre, el tío Cosme y la prima Justina. La madre está rodeada de personas, José Dias sobre todo, que tratan de llenar el vacío dejado por el difunto esposo. Se urden pequeñas intrigas, invocando a Dios, que decidirán la formación de un temperamento definido en el niño: el *casmurro*, o beato, o recoleto.

El mundo es de apariencia grata. En realidad está siendo carcomido por fuerzas que afectan la estabilidad física y moral:

“los años se le llevaron el ardor político y sexual, y la obesidad acabó con el resto de sus ideas, políticas y específicas”.

El futuro es una dimensión negada. Quizá, por ello, Benito, ya viejo, vuelve a sus recuerdos. Solitario, Benito vive defendiéndose con la ironía. Puede tener alucinaciones opresivas, y hasta compensatorias:

“El retrato (de su padre) tiene unos ojos redondos que me siguen por todas partes”.

Pero basta una mordaz reflexión para anular sus efectos.

La soledad va acompañada de escepticismo. Al hablar de sus padres, Benito dice:

“si la felicidad conyugal puede ser comparada al premio gordo de la lotería, ellos la sacaron en un billete comprado a medias”.

La imagen habla de una correspondencia sentimental mutua: pero los elementos formadores de la imagen devalúan dicha correspondencia. Introducen los motivos del dinero y el interés. La ambigüedad es arrojada entonces sobre la estimación del amor más estable y puro: el de los progenitores del narrador.

¿Qué es el amor, qué es la vida, entonces? —Una ópera. Correlato objetivo que sirve, en esta narración particular, para explicar una concepción general del mundo. El tópico del *theatrum mundi* es retomado; mundo perteneciente, a partes iguales a Dios y al malo. La compañía de actores es la humanidad.

La ópera tiene algunas peculiaridades, sin embargo. Por ejemplo, desfases entre palabras y música, lo que explica los crímenes y los horrores que se dan en el mundo. Particulares disonancias tienen el “terceto del Edén”, el “aria de Abel”, los “coros de la guillotina y de la esclavitud”. Cuando los desfases se hacen masivos, “el maestro abusa de las masas corales”. Como se ve, el correlato es especificado como si fuese una fábula, triste y sardónica al mismo tiempo. La historia es concebida no como un progreso, sino como una sucesión repetida de situaciones trágicas. Palabra y música se embrollan. La comprensión de la ópera, su sentido, es algo que se multiplica y contradice, tal como la historia de las ideas políticas y religiosas en el mundo. Unos pocos *amateurs* se sustraen al estrépito. Son los “imparciales”. Ellos reconocen, por lo menos, que las “partes orquestadas están tratadas con gran pericia”. La fábula continúa. Siempre, en términos correlativos, se plantea la posibilidad de perfeccionar la creación, de ser el individuo indulgente para con sus presuntas fallas, de aceptar la idea del progreso afincado en la razón. Vale decir, el Positivismo. El hombre tiene la posibilidad de perfeccionarse de por sí. Pero, están también los críticos intransigentes:

“la partitura corrompió el sentido de la letra”.

están los maniqueísmos; está lo grotesco. Homenaje inmediato a Shakespeare; ditirámico; luego, Benito dirá: “evidentemente, es un plagiaro”. ¡Pues, la obra literaria del inglés es un símil de la Creación! Homenaje y veneno dentro del homenaje. Un interlocutor de Benito dirá después:

“tampoco se oyen el palo ni la piedra, pero todo cabe en la misma ópera”.

Humorísticamente se introduce el motivo de la ausencia; lo sensible devorado por la Nada. Toda la historia estética y espiritual del siglo romántico está, pues, contenida en este correlato.

La religión, en este contexto, no es iluminación, *sc.* Forman parte, como otras ciencias, de la iniciación, del propósito de educación del niño y del joven. Muy niño, Benito va a “jugar a la misa”, con Capitú, la chicuela. Así, la religión parece más amable, el latín menos pesado. A lo largo de esa “misa”, se abren camino las primeras intermitencias del amor:

“La emoción era dulce y nueva, pero se me escapaba su causa, sin que yo la buscara ni sospechase”.

Frase manierista: afirmación, limitación, actividad y pasividad equívocas en el yo; reconocimiento de la existencia de capas profundas en actividad en ese yo, las que, de repente, afloran. Y la conclusión del examen,

conduce en forma y significación a Proust; a Proust antes de Proust, pues la novela brasileña es de 1900:

“Ese primer palpitar de la savia, esa revelación de la consciencia a sí misma, jamás se me olvidó, ni encontré que fuera comparable a ninguna otra sensación de la misma especie”.

Metaforismo, raciocinio, nostalgia; papel de la sensación en la reminiscencia, en el convertir todo desengaño vital en placer hedonista. Y las exclamaciones: “¡Quería a Capitú!” “¡Capitú me quería a mí!”, en la consciencia de Benito, son ya los gritos del joven Marcel por Gilberte; de Marcel por Albertina.

Pero en el espacio de “Don Casmurro”, también hay lugar para los juegos más mundanos, muy en serio tomados, ciertamente, que tienen sus misterios, que van abriendo la adultez del ser. Benito dirá:

“Conocía las reglas de la escritura, sin sospechar las del amor; tenía orgías de latín y era virgen de mujeres”.

Es ya la sensibilidad *fin-de-siècle*. El “jugar a la misa” es culminación, entonces, de la iniciación amorosa; esfuerzo inconsciente de conciliación de lo erótico y lo religioso. Dirá, con sensibilidad de poeta simbolista:

“estaba delante de ella (Capitú) como ante un altar, siendo una de las caras la Epístola, y la otra el Evangelio. La boca podría haber sido el cáliz”.

Pero la conclusión de este juego se transforma en denuncia:

“Faltaba decir la misa nueva, con un latín que nadie aprende y en la lengua católica de los hombres”.

El lenguaje de Benito, adquiere un sesgo abiertamente romántico. Pero, es, más que una preparación para el amor pleno, un adiós a esa plenitud; como la que multiplicaron en Francia narradores naturalistas y poetas simbolistas en la segunda mitad del siglo.

En el espacio de la novela, la religión es obsesión; máxime si el sujeto tiene consciencia de estarla viviendo mecánicamente. De un modo grotesco, el narrador relaciona cantidad —un mayor número posible de oraciones— con calidad —tantos más efectos saludables—. Resultado:

“Dije las primeras, las otras fueron aplazadas, y a medida que se amontonaban, iban siendo olvidadas”.

Inquietante juego, la devaluación de la rogativa insensiblemente se irá convirtiendo en devaluación del universo donde ella acaece, y al cual puede modificar: La religión es motivo de raciocinios laboriosos, por no decir viciados. Un inicial afán de apología, lleva, por esa vía, al vacío:

queda sólo una razón, corpúsculo raro, flotando en una zona imprecisa hecha de restos de conceptos y valores desechados. Para reinstalar razón y religión en el mundo, Benito, el narrador, recurre al vocabulario de lo inmediato, de lo comercial:

“la materia del beneficio...”

“Era precisa una suma que pagase los atrasos”

“Restituir la deuda espiritual”

“cerrando la contabilidad de mi consciencia moral sin déficit”

“las misas eran muchas y podían empeñarme otra vez el alma”.

Esta es mala casuística, sin fe. Advertimos la aparición de una enorme distancia entre el yo profundo del narrador y su supuesta vocación religiosa. Esta última se revelará como imposición familiar favorecida por la pasividad del personaje de Benito.

Poco a poco, las fisuras se irán viendo en el mundo, desenmascaramiento que hasta produce sentimientos de culpa en Benito:

“fue entonces cuando la Esperanza, para combatir el Terror, me secreteó... una idea que podría ser traducida... “Muerta mamá, se acabó el Seminario”.

De inmediato se repone:

“Fue un relámpago, lector”.

Benitín se pierde en ratiocinios tortuosos para cubrir la revelación. Sólo consigue tornarse más hipócrita. Esta hipocresía se hará más atrevida aún. El entierro de un hombre pobre es pretexto para que el personaje dé un paseo en coche con Capitú. Consciente, Benito oye después misa y pide perdón a Dios. Pero el peso de la visión mercantilista que ha extendido o que ha descubierto a y en la práctica de la religión, deforma y degrada su esfuerzo:

“Jehová, puesto que es divino, o por eso mismo, es un Rothschild mucho más humano, y no concede moratorias...”.

El ser humano, imperfecto, es más despiadado que Dios, Todopoderoso e indulgente. Podría argüirse que estos peligrosos juegos del intelecto significan familiaridad con lo divino; Benito es, o ha sido, seminarista. Pero, otro religioso, Escobar, se encarga de dejar bien en claro que esa actitud lúdica y egoísta es la perspectiva religiosa que domina en el tiempo en que acaece la historia:

—“Secreto por secreto... no es que yo sea religioso; soy religioso, pero el comercio es mi pasión”.

—“¿Sólo eso?”

—“¿Qué más ha de ser?”

Otra fisura, la injusticia social, se desprende de la oposición entre la familia de Benito y los Padua, la familia de Capitú. Los primeros reconocen las virtudes de los segundos, su esfuerzo por vivir dignamente. Pero José Dias apunta que la “honestidad y la estima no bastan”. Significativo este juicio de Dias: él pertenece a la clase llamada en Chile “de medio pelo”. Es la que más implacablemente critica a sus inferiores, como temerosa de caer o recaer en esa zona más oscura de lo social. José Dias se encumbró proviniendo de un lugar aún inferior al de los mismos padres de Capitú. No hay, entonces, en la novela, una maniquea lucha de clases. El conflicto es más sutil. En el capítulo xxvii, Benito cuenta que ejerce la caridad con motivaciones simbólicas:

“un mendigo nos alargó la mano, José Dias siguió adelante, pero yo pensé en Capitú y en el Seminario: saqué dos veintenes del bolsillo y se los di al mendigo”.

José Dias, en cambio, recrea con gusto un mundo jerarquizado y proyectado hacia muy arriba: no desde abajo, desde lo superior hasta lo ultra social:

“Nunca me ha de oír decir nada de tales personas. ¿Por qué? Porque son ilustres y virtuosas. Tu madre es una santa, tu tío un perfectísimo caballero. He conocido familias distinguidas; ninguna podrá vencer a la tuya en nobleza de sentimientos”.

Es como una réplica decimonónica y tropical del mundo compacto de *La Princesse de Cleves* de Madame de La Fayette.

El espectáculo del joven Manduca, muerto de lepra, introduce notas propias del narrar naturalista. Pero el narrador no se solaza en lo horrible; muestra más bien eufemismos, cortesía hipocritona, algunos trozos brutales, suficientes. La muerte de Manduca nos remite a la muerte del pescador, aludido en nuestro capítulo sobre “A Moreninha”. Macedo, su autor, sabe de males fisiológicos y sociales, los que en sus novelas son sublimados gracias a una fuerte creencia religiosa. En la novela de Machado de Assis, esta creencia, como hemos visto, no se muestra en la novela, la sustrae su autor, de tenerla, pues no quiere lanzarla a un mundo vuelto insensible y voraz.

El capítulo, supone, en “Don Casmurro”, la posibilidad de destruir una ley de compartimentación social que limita existencias y pasiones. Benito es doctor en Leyes, se va a casar con Capitú, con la aprobación general. Lo maravilloso parece intervenir. Un hada le susurra al oído.

“Tú serás feliz, Benitín, vas a ser feliz”.

Felicidad espiritual, material, sentimental, pasional. Vendrá la felicidad,

y la maternidad; el crecimiento del hijo, la muerte de un amigo —pero, además, el descubrimiento de lo que parecía infundado durante el funeral de ese amigo. Efectivamente, el hijo es de otro padre, nada menos que Escobar. Una vez más, se evitan los tintes escabrosos del narrador naturalista. Monólogos, descripciones no exentas de lirismo, nos hablan del conflicto interior de Benito. La ley está actuando. El temperamento de la esposa, Capitú, la lleva a buscar mejor en otro de su clase lo que el aristocrático y pacífico marido discretamente le entrega. Y todo se desvanecerá tras un breve arrebató del narrador-personaje. No habrá venganza, sino bondad, desprendimiento, conformidad.

Si hay un episodio dentro de lo propio de la agitada modalidad naturalista de narración, éste se da recién en el capítulo CXXXVII: un padre que se va a suicidar, que es interrumpido por el hijo; que intenta verter el veneno en la garganta del hijo —pero se arrepiente y verbaliza luego, solamente su odio y su rabia.

Naturalismo dominado, entonces, en el que el instinto será siempre contrapesado por la razón. Antes de la gran revelación, el narrador-personaje asiste a la representación de *OTELLO*. Los personajes de la obra cumplen con ayudarlo a desahogar sus fuertes pasiones. Al concluir la representación, ha disminuido la fuerza destructora que amenazaba a otros; la misma fuerza autodestructiva del padre engañado. La tragedia shakespeariana ha cumplido su función catártica.

Al final de la historia, muere una esposa, muere la madre de Benito, muere súbitamente el hijo. El discurso es cruel, pero no desborda los límites que ya hemos reconocido:

“Le prometí recursos... antes le pagase la lepra”.

“No hubo lepra, pero hay fiebres por esas tierras de Dios, sean viejas o nuevas. Once meses después, Ezequiel murió de fiebre tifoidea... Me mandaron el dibujo de la sepultura, la cuenta de los gastos y el sobrante del dinero que llevaba; hubiese pagado el triple por no volverlo a ver... A pesar de todo, comí bien y fui al teatro”.

En estas pocas líneas se concentra toda la fuerza ciega que es motor constante y presente de las acciones en muchas novelas naturalistas. Se completa siempre verbalmente, y a título póstumo, la catarsis a la que aludíamos.

Lo gris de todo esto es disuelto, temporalmente, por las palabras finales de José Dias. Antipático, en un principio, el personaje evoluciona, tan complejo como Benito, ayudando a los enamorados y viviendo en la mayor sencillez:

“Poco antes oyó que el cielo estaba lindo, y pidió que abriésemos la ventana.

—No; el aire puede sentarle mal.

—¿Qué mal? El aire es vida”.

Abrimos la ventana. Realmente había un cielo azul claro. José Dias medio se levantó y miró afuera; después de algunos instantes dejó caer la cabeza murmurando: “¡Lindísimo! ¡Pobre José Dias! ¿Por qué había de negar que lloré por él?”.

La luz esfuma lo gris, pero sólo cuando la vida está a punto de partir. “Lindo”, “lindísimo”, será la palabra preferida de otro personaje, Gabriela, en otro contexto.

III. GABRIELA, CRAVO E CANELA de Jorge Amado

De las once líneas del primer párrafo de esta novela, podemos desprender algunas expresiones que ayudan a definir lo que se representará: “historia de amor”, “día claro, de sol primaveral”, “terratendiente”, “exponente de la sociedad local”, “muy dada a las fiestas de Iglesia”, “muchacho elegante con veleidades de poeta”, “prosperaba”. Ellas apuntan al asunto, al espacio físico y social, a peculiare de las costumbres que se dan en él, el papel de lo literario en esas vidas, a un despertar social y económico. El último elemento conduce a establecer, todavía en este siglo, la antítesis civilización-barbarie.

“todavía interesaban en aquella tierra, y por encima de todo, las historias como ésas, violentas, de amor, celos y sangre”.

La palabra progreso es muy citada por el narrador, por los personajes; aparece en los curiosos epígrafes. ¿Qué es progreso? Lujo, finanzas, juerga, muchas mujeres para no tantos hombres, un médico en lugar de la comadrona. Las respuestas se acumulan, a lo largo de la novela. Y como el progreso se torna algo inabarcable, el narrador ironiza. Apela, maliciosamente, a lo sobrenatural: San Jorge.

“tanta cosa vio que llegó a pensar que nada más podría impresionarlo. Pero, a pesar de eso, se impresionó”.

En el mismo orden de cosas, el narrador considera la figura del párroco de Ilhéus. Del contexto se desprende lo deseado, amorfo, contradictorio de ese progreso:

“loca promesa del padre Basilio Cerqueira, de naturaleza incontinente y fogosa, tan fogosa e incontinente que el santo dudaba en verdad que él pudiera cumplirla hasta el fin”.

Frente a este afán de progreso, la divinidad permanece en situación de neutralidad. Cuando actúa, su beneficio parece en realidad dañino, a

menos que se le interprete como una respuesta aplastante, como aplastante es la obsesión progresista de casi, casi todo Ilhéus:

“San Jorge magnificó el milagro y ahora [las lluvias] no querían parar”.

Las palabras “lluvia”, “cacao”, “zafra” suponen desgracias y felicidades, asesinatos y amores, ruinas y riquezas súbitas o laboriosas. Todo esto afecta a personajes que viven como en Carnaval, dentro de una mascarada general:

“El Doctor no era doctor, y el Capitán no era capitán. Como la mayor parte de los coroneles no eran coroneles”.

Ilhéus se va configurando rápidamente como espacio imantado. Los toponímicos vecinos, son pura ilusión, revoltijo. Todo y todos convergen hacia Ilhéus, incluso

“Cuando se vivía peligrosamente en medio de los tiroteos, de las bandas de malandrines armados, de las emboscadas mortales”.

El narrador da paso a la historia de los antepasados de Pelópidas de Asunção d’Avila. La historia de esa familia importante de Ilhéus, no es otra que la de Brasil, desde la conquista portuguesa hasta 1925. La nación entera encuentra una mágica condensación de sí en ese lugar, que es nada y todo a la vez, de Ilhéus. Y este mundo más real que el mundo real encierra a su vez un microcosmos alegórico, que da cuenta del devenir histórico general: el pesebre de las hermanas Dos Reis. Las figuritas minúsculas, las condiciones heterogéneas de quienes están allí representados hablan de:

“hombres célebres, políticos, hombres de ciencia, militares, literatos y artistas, animales domésticos y feroces, macerados rostros al lado de las radiantes encarnaciones de estrellas semidesnudas del cine”.

Valores, naturaleza y sexo están entremezclados en el pesebre. Incluso allí, “estaba hasta el mismo Vladimir Ilitch Lenin, el temido jefe de la revolución bolchevique. Había sido Juan Fulgencio quien cortara el retrato en una revista entregándolo a Florita: —Hombre importante... No puede dejar de estar en el pesebre”.

De este modo, un pesebre, Ilhéus, Brasil, tres microcosmos encerrados uno dentro de otros proponen al lector un mundo donde ilusión y realidad no tienen fronteras. Y cada microcosmos posee la autonomía suficiente como para que podamos sentir cada uno de ellos como un macrocosmos, en un juego interminable de reflejos.

“La vida era bella y variada”, dice el narrador. Hace disquisiciones acerca de la imperfección humana, pero muestra cómo gracias a ésta el

progreso es posible. A través de sucesivas paradojas, descubrimos que escrúpulos y progreso son conceptos o valores incompatibles. Para que haya progreso tienen que haber fallas en los individuos. Progresar es triunfar y, a lo largo de la novela, se pide a los triunfadores dos requisitos que parecen también excluyentes: “tino y audacia”. Mundinho Falcão los cumplirá a la perfección. Su máximo oponente, el coronel Ramiro Bastos pecará o de exceso de uno o de exceso de otro. Los triunfadores, entre sí, se admiran, por lo demás, recíprocamente, dentro de una confusa solidaridad. Se reconocen como buenos rivales, especies de protomachos destinados a prolongar indefinidamente la vida y el jolgorio en el sector de mundo en que actúan.

La población viene de todas partes; la población de Ilhéus. Y hace no se sabe exactamente qué.

“Reinaba alegre animación en las calles donde terratenientes, exportadores, comerciantes, cambiaban exclamaciones y felicitaciones. Era día de feria, las tiendas estaban llenas, los consultorios y las farmacias abarrotados”.

Decididamente, estarse quieto en Ilhéus es enfermedad grave. En medio de ese barullo se habla de hechos históricamente comprobables pero que resultan extraños, lejanos, innecesarios. En cambio, lo normal del vivir en Ilhéus es lo sobrenatural, lo suprarreal. La contradicción no es tal en Ilhéus. El coronel Ramiro Bastos acepta “las casas de las mujeres de la vida”, pero no “una escuela municipal”, menos “esas danzas modernas donde hasta las mujeres casadas iban a dar vueltas en otros brazos que no eran los de sus maridos ¡una indecencia!”. Coronel permisivo, retrógrado, mojigato, *condoreiro* y *casmurro*. Entienda el lector.

El progreso, la política, las finanzas, empiezan a oponer en el mundo de Ilhéus a dos sectores, con sus capitanes y cadetes. Por un lado, los viejos coroneles; por el otro, los jóvenes especuladores, aventureros de billetera más que de pistola. Los primeros construyeron, aprovecharon, se estagnaron. Los segundos, más que innovar, reinician el ciclo.

“El árabe [Nacib] pensaba en la voz de mando del exportador [Mundinho Falcão], parecíase a la voz del coronel Ramiro Bastos cuando era más joven, ordenando siempre, dictando leyes”.

En el fondo, Ilhéus se manda o se mandará sola; hacia la felicidad o hacia el desastre. Un misterioso personaje, el Capitán, parece retener las claves del futuro.

Confirmar que el microcosmos Ilhéus es un símil del borroso macrocosmos Brasil no es difícil. Coroneles, favelas, aventureros, emigrantes, Nacib, el árabe, el ruso Jacob, los Kaufmann, los Steveson. Se habla de “cargueros suecos”, del “cacao... saliendo para todo el mundo”, de “La

fama de Ilhéus [que] corría por esos mundos, los ciegos cantaban sus grandezas en las guitarras". La política, con sus enredos, oposiciones cerradas, cohabitaciones necesarias para que "las fuerzas opuestas pudiesen colaborar para el bien de Ilhéus y de la Patria", es la de las urbes occidentales típicas. A través del narrador se esboza un cuadro de lo que es la política también en América Latina, hacia 1925.

"Los votos pertenecían a los coroneles... esos comerciantes, esos empleados de tiendas y de comercios, esos trabajadores del puerto, significaban pocos votos".

La última sección del primer capítulo habla del problema aún vigente de la emigración del campo —"coatinga", "sertao"— a la urbe, a las regiones más pobladas, "tierras de abundancia y de coraje"; allí donde un hombre se arreglaba en un abrir y cerrar de ojos". El Progreso de Ilhéus es, al fin y al cabo, la historia, la recreación y la irrisión tibia de Brasil "o país mais grande do mundo" en economía, turismo, fútbol, mujeres, todo.

Pasado y presente no están separados, en esta disposición del espacio. Cuando el coronel Jesuíno Mendonca descarga su revólver "en la esposa y en el amante" "emociona" a la ciudad, "trayéndola una vez más hacia el remoto clima de sangre derramada". Hay que decir que el padre del amante asesinado "era un comerciante fuerte de Bahía, con negocio en la calle Chile" (¡). La "breve y trágica historia de doña Sinhàzinha y el dentista Osmundo" contiene, grotescamente, rasgos progresistas. El dentista acostumbraba bañarse en el mar, hecho "considerado entonces casi un escándalo en Ilhéus". Por su parte, doña Sinhàzinha yacía junto a su enamorado, con "depravadas medias negras".

La historia de amor indicada es pretexto para una ofensiva del mundo viejo. El doctor Mauricio Caires alega que:

"Todo esto es el resultado de la degeneración de las costumbres que comienzan a imperar en nuestra tierra: bailes y tardes danzantes, fiestas en todas partes, amoríos en la oscuridad de los cines. El cinematógrafo enseña cómo engañar a los maridos: una degradación".

¿Antes era distinto todo? Algo está claro: había tanta violencia en la "conquista de las tierras" que parecía no haber tiempo para el amor.

El mundo viejo y el mundo nuevo se expresan a través del vestuario:

"chaqueta descolorida por la lluvia, sombrero de respetable edad y botas sucias de barro".

Es el coronel Coriolano Ribeiro, protector de Gloria, la mismísima Gloria que encontrará satisfacciones golosas con —¿quién lo diría?— el joven profesor Josué.

“chaqueta azul y pantalón blanco, los zapatos brillando de lustre”.

Es Tónico Bastos, sempiterno galán del lugar.

También, ambos mundos se encuentran en la disposición urbana. Hay una calle de los Paralelepípedos, “donde también estaba situada la escribanía”. En las costumbres, proceso judicial, donde, a propósito del juicio que se seguirá al coronel Jesuíno Mendoza, alguien dice, refiriéndose a los abogados que lucharán por encerrar o absolver al militar:

“Está en buenas manos. Vamos a tener, en el tribunal, al Viejo y al Nuevo Testamento”.

A la burla, sucede la denuncia de la impostura del mundo viejo. Horas después del crimen, los coroneles banquetean; los amantes son velados por separado: ella, por unas pocas personas; él, por su empleada.

Pero la exaltación del mundo viejo es posible, apasionada y solemne, en los propósitos del coronel Ramiro Bastos:

“Ando por los ochenta y tres... En mi familia se muere tarde. Mi abuelo vivió ochenta y nueve años. Mi padre noventa y dos”.

Bíblico, Bastos proseguirá:

“Vino [Mundinho Falcão] a dividir lo que estaba unido, a separar lo que estaba junto”.

Belicoso:

“¿Cuántas veces no tuvimos que ordenar quitar la vida a alguien? ¿Qué vida arriesgó él?... ¿Qué vida quitó él? ¿Adonde fue a buscar el derecho de mandar aquí? Es nuestro derecho, nosotros lo conquistamos”.

Los alcances bíblicos están también en el mundo nuevo. Las bodas de Nacib y Gabriela, las dragas en el puerto son, para la ciudad, una nueva Epifanía. Hasta con Anunciador:

“El ruso Jacob de tan excitado que estaba hablaba una lengua desconocida”.

El tono del mundo viejo es el del Antiguo Testamento. Aquel del mundo nuevo será el de los Evangelistas. Entre la cita y la sorna; el chiste y la relación imprevista, dos dimensiones de lo real dialogan: lo Eterno y lo que parece imanente; la divinidad e Ilhéus. Dimensiones irreductibles, se dirá. Pero en el espacio de la novela, lo hemos dicho, la contradicción no existe.

Las insuficiencias de ambos mundos las siente claras Nacib, aunque en el primer plano de sus preocupaciones estén la nueva cocinera y la soñada plantación. Su crítica, tímida, es retomada y acentuada por Toni-

co Bastos. En un discurso solitario, demistifica la región y las motivaciones de sus habitantes:

“—Es una mierda de tierra, atrasada, que se alborota toda con la presencia de un ingeniero cualquiera—”.

Discurso solitario hemos dicho, pues es una verdad diluida en el gran Carnaval de las máscaras de Ilhéus: es el sino, quizá, de toda la nación brasileña, ahogándose en el vino que cualquier recién llegado le ofrece como panacea e invitación a la celebración. Pues ¿qué otra cosa es la vida en Ilhéus sino la celebración de las fuerzas de la vida desplegadas en el juego del lucro y del placer? El mismo padre Basilio acentúa esta aseveración, al hablar despectivamente de otro religioso del lugar:

“Cecilio es un pedante, a quien le gustan más las penas del infierno que los goces del cielo. No se preocupen por eso, las absuelvo, hijas mías”.

Propósito y absolución extendidos a todo Ilhéus. Cecilio, el inquisidor, está reducido a sombra o caricatura. Su rigorismo no tiene cabida en el tráfago de la ciudad.

Dos inquietantes declaraciones concluyen esta oposición entre lo viejo y lo nuevo, detienen, por un momento, el desfile de situaciones y propósitos insólitos que conforman buena parte de la novela. Altino Brandao hace el elogio fúnebre del coronel Ramiro Bastos:

“Murió antes de perder, murió mandando como él gustaba”.

Termina la epopeya, se inicia el relativismo democrático, quizá. Quizá; porque Mundiho Falcão reflexiona así:

“Ya no tenía contra quien luchar. Por lo menos hasta que apareciese alguien que le hiciera frente, cuando nuevamente todo cambiara, y tampoco él sirviera para gobernar”.

Reconocimiento de una circularidad, histórica, política, existencial.

Respecto de todo esto, como Nacib, Gabriela desnuda por intuición la arbitrariedad de ambos mundos. Por el momento, libera al ave soñadora de su jaula. Ésta se posa en un guayabo, cantando para ella el canto triste del sertanero. Es el mundo que, al inicio del relato, dejó atrás, junto a Clemente y a Fagundes: que muchos Clementes y Fagundes podrían decentemente construir. ¿Nacib, quizá? Uno de los epígrafes del capítulo cuarto y final es del narrador. Habla de un *nosotros*, formulado como pregunta por una identidad y una oportunidad de vida.

“Gabriela, Cravo e Canela” es, a la vez, novela cortesana, novela pastoril con sus parodias; novela realista decimonónica y relato de imaginación superreal. Ilhéus es cual el condado de Faulkner, la Santa María

de Onetti, el Macondo de Gabriel García Márquez. Entre las luchas por el cacao y la riqueza, el inmigrante, Nacib, y la marginal, Gabriela, se encuentran en un lugar que es tierra de promisión. Desde otro ángulo, Gabriela, la mujer ES la tierra brasileña que recibe al viajero quien la fecundará. El hijo se llamará Progreso. El amor de Nacib y Gabriela es proyección simbólica del espacio urbano y del espacio del sertao. Ambos se reconciliarán bajo un signo de esperanza.

“¿Y no moría ella en sus brazos, cada noche, ardiente, insaciable, renovada?”

La adjetivación se refiere a la mujer, pero además a la naturaleza que ES ella: vitalidad, nuevo impulso en el ciclo de la existencia. Del contacto íntimo con el árabe saldrá otra Gabriela, con nueva sonrisa, nuevo cariño, nuevo bailar que a todos enloquece, que a todos somete sin dureza, que triunfa.

“Ni certificado de nacimiento, no sabe cuándo nació. Y tampoco el apellido del padre (...) No sabe qué edad tiene, ni sabe nada”, monologa Nacib a propósito de Gabriela. Es la situación inicial de Brasil, de América toda, la que encierran estas sencillas palabras. A ese anonimato, el inmigrante le dará nombre y sentido. Y nacerán los retoños, llevados a defender un orden más actual, con jerarquía de persona.

Así concluimos este trabajo. Lo romántico, lo naturalista y lo superrealista se ha mostrado con sesgos originales en la narrativa brasileña. El estudio del espacio ha revelado un romanticismo polémico, lírico, enamorado de lo legendario y alerta renovador de formas habituales de representación; un naturalismo irónico, desconcertante, pesimista pero también lúdico; un superrealismo que descubre el delirio y lo insólito no en experiencias estéticas a puertas cerradas sino en el bullicio de la vida de la patria.

ABSTRACT

Se muestra mediante tres novelas —A moreninha, Don Casmurro y Gabriela, cravo e canela— cómo la literatura brasileña asume, recrea y propone líneas propias dentro de los sucesivos contextos romántico, naturalista y superrealista que definen la historia de la novela desde 1830 en América Latina. La demostración se hace a través del estudio exclusivo del espacio en cada novela citada.

This article shows, through three novels —A moreninha, Don Casmurro and Gabriela, cravo e canela— how Brazilian literature assumes, recreates and proposes its own lines within the successive romantic, naturalistic and surrealist contexts that define the history of the novel from 1830 in Latin America. This analysis is made through a study of the space in each novel.