

La novela brasileña

Por João-Francisco FERREIRA

Introducción

Alrededor de 1930, la novela brasileña gozó de una posición sorprendente. Con excepción de Machado de Assis —la figura más consciente dentro de un modesto cuadro narrativo, que por otra parte se mantuvo aislado y en situación de privilegio—, se puede afirmar que los escritores brasileños del pasado fueron superados por los novelistas que, a partir del movimiento modernista —especialmente después de la publicación de *A Bagaceira* de José Américo de Almeida, en 1928— se manifestaron con gran ímpetu desde Ceará hasta Río Grande del Sur.

Lo que se distingue de inmediato es el hecho de que aportaron, con originalidad y singular potencia, una amplia visión de la realidad brasileña, en especial del nordeste, sin duda una de las regiones más sufridas y sacrificadas del país. Indudablemente esta visión fue un auténtico descubrimiento. Reflejó como nunca la tierra y al hombre brasileño exponiendo trazos específicos de su carácter, lo que había de bueno y de malo, revelando lo que tenía de más crucial: la historia social, política y económica del país. La sequía, las crisis provocadas por la inadecuación de los antiguos sistemas económicos; las perturbaciones originadas por el advenimiento de formas más avanzadas de civilización, el neto contraste entre la situación que vivía la mayor parte del país y los centros de mayor población y, por ende, más adelantados; en suma la realidad cultural brasileña y lo que constituyó el núcleo inspirador de la obra de los románticos, definitivamente incorporados a uno de los capítulos representativos de la literatura brasileña: la fase más original de su novela. A despecho de los elementos en que se apoya —que una crítica más exigente podría considerar superados— la novela moderna realizó una obra realmente significativa. Primeramente redescubrió el Brasil para los brasileños y exportó la imagen viva de un pueblo sin ocultar los agudos problemas en que se debatía el país, denunciando con gran valentía la insensibilidad moral de las clases privilegiadas, las fuerzas y los intereses regresivos con que trataban el progreso. La obra de los nuevos novelistas se afirmó por el carácter social de sus temas y en forma fundamental por su expresión nítidamente brasileña. Fue un impulso creador tan original y poderoso que alteró los principios con los que hasta entonces se condujo el arte de ficción en el Brasil, llegando incluso a ejercer influencia en las letras portuguesas (como sucedió en la novela norteamericana sobre la europea), animando un género tan poco desarrollado. Esta novela representa sin duda una fase decisiva en la historia literaria del Brasil. “Más fuerte, incontestable, más decisivo que ningún otro, pesó en la balanza este hecho nítido y definitivo: un pueblo se decide a hablar por boca de sus escritores”, así expresó durante el auge de la novela del treinta, el notable crítico portugués João Gaspar Simões. Es un testimonio insospechable ya que este crítico tiene una posición sistemática en lo que respecta al arte de ficción, que ve según el ejemplo de los grandes maestros, por consiguiente, menos como una fijación plástica de la vida que como un estudio del hombre. Completando su pensamiento, Gaspar Simões señalaba: “En el Brasil acaba de producirse un fenómeno misterioso: los escritores brasileños sorprendieron con toda su natural pureza el centro de la psicología nacional.” “Aspiraciones, dudas, deseos, tristezas, alegrías, todo lo que forma parte del ser vivo y del pueblo, comenzó a expresarse a través de los artistas del Brasil. Entonces, sólo entonces —agrega el crítico— surgió una literatura nacional.”¹

Para comprender y estimar mejor la contribución de este grupo —a cuyo frente se colocan por su originalidad, influencia y repercusión popular, los nombres de Jorge Amado, Lins do Rêgo y Graciliano Ramos—, conviene establecer sumariamente un panorama retrospectivo de la novela nacional, lo que no resulta difícil si se tiene en cuenta que ésta surge en el Brasil apenas en el siglo pasado, después de la independencia política. Naturalmente que se trata de una novela romántica, de acuerdo con las ideas y sentimientos de la época. Por su contenido, temas y preocupaciones, el movimiento romántico correspondió a los anhelos de los escritores que procuraron expresar en forma independiente su visión de la tierra, y de un hombre y una sociedad que habían conquistado su libertad.

La novela brasileña comienza entonces, porque en los siglos anteriores al romanticismo nada surge de importante. Al revés de los pueblos hispanoamericanos donde algunas de las crónicas y narraciones de los siglos XVI y XVII como la de Bernal Díaz y la de Carlos de Sigüenza y Góngora. *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), por no mencionar los *Comentarios reales* (1609-1617) de Garcilaso, que alcanzan en cierto momento un seductor aire novelesco, en el Brasil nada se escribió digno de ser comparado. Existieron tentativas, pero ilegibles, como el *Compêndio narrativo do peregrino de América* (1728), del bahiano Nuno Marques Pereira (1652-1728) y las *Aventuras de Diófanes* (1752), de Teresa Margarida da Silva Orta (1712), novela que en su época obtuvo cierta resonancia, a juzgar por sus cuatro ediciones. La novela brasileña se afirmó con el romanticismo. Es natural, pues sólo en el siglo pasado, con una mayor aproximación entre las clases sociales y la valorización del hombre del pueblo, este género literario —en la forma en que hoy lo estimamos— en Europa vive su plenitud, consagrándose definitivamente, aunque en el siglo XVIII diese firmes pasos, por ejemplo con *Tom Jones*.

De A Moreninha a Inocência

Con Joaquim Manoel de Macedo (1820-1882), autor prolífico que cultivó varios géneros, se inicia la novela con características nacionales. Su obra más conocida es *A Moreninha* (1845), fruto del más decantado sentimentalismo romántico. Macedo se redimió en parte de ese prejuicio por las dotes de observación que revela y por el empeño localista que concede a su novela, localismo que vemos manifestado también en su obra teatral, particularmente en las comedias de costumbres, de la que *A Torre em concurso* es un ejemplo. Es por el camino de ese sentimentalismo (en mayor o menor grado) siempre atento a lo que significaba documentar las peculiaridades de la tierra y la gente del Brasil, como ulteriormente se van a orientar (hasta Machado de Assis y Aluísio Azevedo) todos los novelistas nacionales. Así procedieron José de Alencar (1829-1877) y Bernardo Guimarães (1825-1884). Este último, en ciertos casos, aparece preocupado por el ambiente rural, como en *O Garimpeiro* (1872), por la historia, como en *Maurício* (1877), o por ciertas ideas sentimentales propias de su época, como en la más popular de sus novelas, *A escrava Isaura* (1875), pero con todo no se apartará de la orientación fundamental del movimiento.

En José de Alencar, escritor de mayores recursos, imaginación poderosa y gran capacidad verbal, los temas resultan más complejos, aunque sin eludir la tendencia ya señalada. Le imprime a su trama y a su estilo, profundidad, color y vibración, nítidamente brasileña. El escritor cearense ambicionaba construir una obra que reflejase las diversas fases de la realidad de su país y que al mismo tiempo expresase el sutil espíritu nacional. Naturalmente falló por insuficiencias personales, por falta de ambiente propicio, y también porque la escuela que siguió no era la más indicada para permitir la culminación de un proyecto de tal magnitud. Forjando una visión incompleta del hombre, el romanticismo no permitió la eclosión de grandes novelas, tal como aparecerán con el realismo. Los temas indigenistas de Alencar también se perdieron porque a su autor le faltó, aun dentro del romanticismo, un sentido más real y más práctico tanto de la vida del país en el periodo colonial, como de las relaciones entre indios y blancos. Afonso Taunay le censuró el error de imitar a Chateaubriand cuando existía ya un camino abierto por Fenimore Cooper. Alencar —que además era buen crítico, aunque por defender su creación literaria se irritase como en la polémica con Joaquim Nabuco en 1875— supo explicar la orientación de su obra indigenista, en las confesiones de *Como e por que sou romancista*, al decir que, al contrario del escritor norteamericano “que no se deja arrebatar por la fantasía, sino que la contiene”, él esparció en *O Guarani* “el lirismo de una imaginación joven que tiene como primer vertiente, el vicio de la exuberancia”. Refiriéndose a Peri, personaje central de su obra —que la crítica maltrata en general, por falso, inverosímil y absur-

do—, Alencar se remite de nuevo a Cooper para decir que éste “considera al indígena desde el punto de vista social y que en la descripción de sus costumbres fue realista, presentándolo bajo un aspecto vulgar. En *O Guarani* —prosigue— el salvaje es un ideal que el escritor intenta poetizar, quitando la grosera corteza con que lo cubrieron los cronistas y arrancándolo del ridículo que sobre él proyectaron los embrutecidos restos de la casi extinguida raza”.² Mirado desde ese ángulo, dentro del clima romántico, la novela cobra, sin duda, mayor interés. Pero idealizando la historia y sus personajes, que aparecen sumergidos en un “puro y vasto romanticismo”, como decía Machado de Assis, Alencar perjudicó su obra, hoy enteramente ilegible para un lector de gusto exigente. *Iracema* (1865) y *Ubirajara* (1874), que completan el ciclo indigenista, pecan por los mismos motivos. Pero en estos tres libros hay sin duda una evocación poderosamente bella de la naturaleza brasileña, a la que en forma involuntaria relacionamos, como proyecciones naturales y no como personajes vivos y humanos, las figuras de Ceci, Peri o Iracema. Lo mismo se puede decir respecto de Arnaldo Louredo de *O Sertanejo* (1876), o de Manuel Canho de *O Gaúcho* (1870), criaturas de la fase regionalista. Tanto uno como otro pierden su condición de personaje para representar dones, virtudes, en los que es tan pródiga la tierra y la gente del Brasil. Tal vez por eso *Iracema* se coloca en una posición aparte. Su carácter poemático, legendario, le da fisonomía propia, viva y conmovedora, y no intentamos “saber si es primero una leyenda, si una novela...”³ Mientras tanto, Alencar prosigue en su intento de interpretar todos los sectores de la realidad brasileña, dedicándose a otros tipos de novela, con el deseo de superar el romanticismo innato. Quiso, por ejemplo, sorprender la vida carioca de su tiempo, esbozando en *Lucíola* (1862) un estudio del carácter femenino. Aunque en ésta —como en otras obras— obtenga ciertos resultados en lo que se refiere a fijar algunos aspectos de esa sociedad, no consigue en cambio veracidad novelística en la creación de sus tipos.

Resumiendo, la verdadera fuerza de Alencar radica en su poder verbal, en la capacidad descriptiva, en los recursos de su imaginación, en la forma con que reveló por primera vez con toda pujanza la rica y variada naturaleza brasileña, cuyas muestras más notorias encontramos en muchas páginas de *O Guarani*:

“En ese momento, el río jadeó como un gigante que se estremeció en convulsiones, y nuevamente se recostó en su lecho, lanzando un gemido profundo y cavernoso.

“A todo lo largo, en el penacho del torrente afloraron los camalotes; las aguas se encrespaban y una sábana de espuma se extendió sobre su superficie lisa y pulida, semejante a una onda del mar expirando por las arenas de la playa.

“Después todo el lecho del río se cubrió con este delgado territorio que se desdoblaba con una espantosa velocidad, rumoreando como un manto de seda.

“Entonces en el fondo del bosque sonó un estampido horrible que siguió rebotando por el espacio; diríase un trueno corriendo por las quebradas de la serranía.

“¡Era tarde!

“No había tiempo para huir; el agua lanzaba su primer rugido e, irguiéndose en cresta, se precipitaba furiosa, invencible, devorando el espacio como un monstruo del desierto.

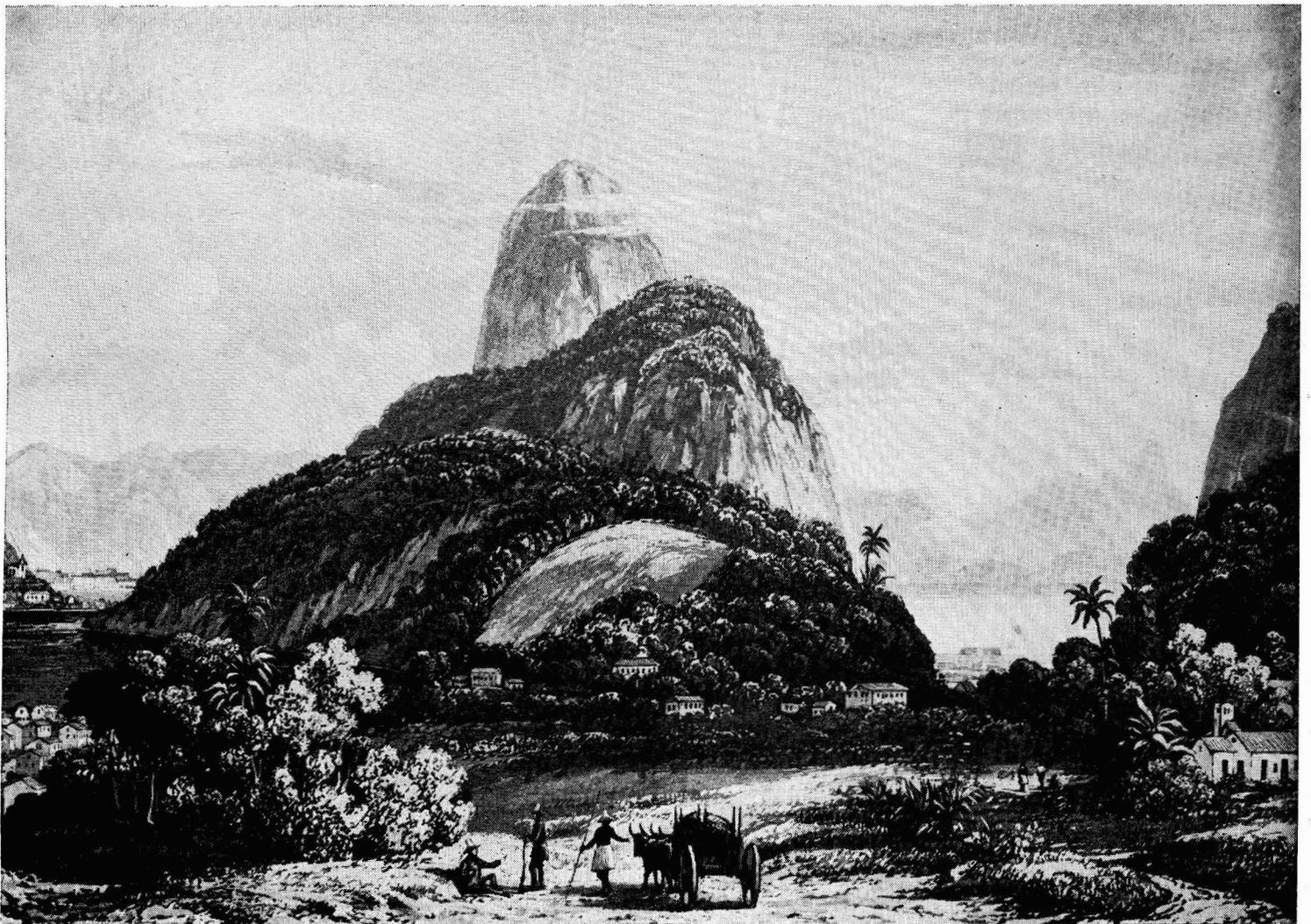
“Perí tomó la rápida resolución que exigía la inminencia del peligro: en vez de ganar el matorral se agarró a uno de los bejucos y, subiendo encima de la palmera, se cobijó allí junto a Cecilia.

“La muchacha, despertada violentamente, y tratando de saber lo que pasaba, interrogó a su amigo.

“—¡ El agua! —contestó él, señalando hacia el horizonte.”⁴

Más feliz que Alencar, en el sentido del aprovechamiento de la realidad fue Afonso Taunay (1843-1899), a través de una obra: *Inocência* (1872), que rivaliza en popularidad con *O Guarani*. El interior de Matto Grosso, que conoció durante la guerra con el Paraguay, le proporcionó junto al tema de su historia un idilio delicado, ingenuo, entre gente sencilla que le sirvió de materia adecuada a sus condiciones de escritor plástico, eximio en la pintura de la naturaleza.

Lejos de los peligros de la imaginación y el excesivo poetizar la realidad, Taunay concedió en su obra un mayor espacio a la observación, insistiendo en un conocimiento minucioso casi científico del medio en que vivían los toscos participantes de su drama. Con todo, éstos no escapan a los moldes sentimentales, ni a las convenciones de escuela, y tanto *Inocência* como Pereira, Manecão o Cirino, son personajes sin médula psicológica, valen como símbolos y en realidad no se



“aportaron con originalidad y singular potencia una amplia visión de la realidad brasileña”

destacan mucho de los tipos comunes de la época en que se desarrolla la historia de la infeliz Inocência, tan víctima de su amor como de las severas costumbres imperantes —entonces— en el interior de Brasil.

Aparte de esto, Taunay escribió otras novelas de carácter urbano, pero sin encontrar ni la inspiración ni el éxito de *Inocência*. Aquí conviene recordar que en pleno ciclo macediano y precediendo a la publicación de *O Guarani*, otro escritor entregaba como folletín, sin mayor repercusión, una obra que hoy nos sorprende por su notoria superioridad frente a los procedimientos románticos en boga. Lo que de inmediato distingue a *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855), de las novelas de Macedo y de Alencar —que la precedieron o continuaron— es la gracia y espontaneidad con que Manuel Antônio de Almeida (1830-1861), joven periodista y estudiante de medicina, reconstruyó la vida de la clase plebeya y pequeño-burguesa de su ciudad natal, y más exactamente de Río de Janeiro a principios del siglo XIX. Su lenguaje es leve, fluido, sin grandes pretensiones, que anuncia al Franklin Távora (1842-1888) de las mejores páginas de *Um casamento no arrabalde* (1869), y en cierta forma anticipa a dos modernos novelistas del nordeste: Lins do Rêgo y Jorge Amado, escritores que tratan de traducir en su estilo las peculiaridades más expresivas del lenguaje brasileño. Las *Memórias* fueron escritas directamente para el *Correio Mercantil*, donde se publicaron en forma de folletín. El autor no le prestó mucha atención, y firmó los capítulos con el seudónimo de "Um brasileiro", además de redactarlos sin mayor preocupación, al correr de la pluma, recostado en un diván y en medio de la gritería de sus compañeros de estudio y bohemia. Las *Memórias de um sargento de milícias* forman una novela de costumbres; pero lo que hay en ellas de historia y de crónica está hábilmente disfrazado por la vitalidad y la euforia con que su autor describe las escenas y figuras que sucesivamente evoca. Manuel Antônio de Almeida poseía vivaz imaginación, excelente poder de captación de la realidad, síntesis para entender lo colectivo. Es cierto que no creó personajes nitidamente definidos, pero el interés está en otro terreno, en que éstos funcionan dentro del cuadro social de la época, tan ejemplarmente esbozada. Sin duda son muchas las deficiencias del escritor que le quitan grandeza, pero tales deficiencias residen no tanto en el estilo, sino en la estructura de la novela y en la grosería de lenguaje a la que a veces deriva con su excesivo gusto por el pintoresquismo. Ejemplo de su arte, donde se nota la vivacidad de las escenas, la gracia y naturalidad de los diálogos, lo encontramos en el momento en que Leonardo —el sargento de milicias— resuelve por fin declarársele a Luízinha.

1881: un año importante en la ficción brasileña

En 1881, se publicaron dos libros que determinaron una profunda transformación en la novela brasileña: *Memórias Póstumas de Braz Cubas* de Machado de Assis (1839-1908), autor procedente del romanticismo, y *O Mulato*, segunda novela del escritor marañense Aluísio Azevedo (1857-1913). Detrás de ellas quedará el idealismo romántico de Alencar, el sentido popular de Manuel Antônio de Almeida, la minuciosa descripción de Taunay, las tentativas de objetividad de Franklin Távora. El realismo, que finalmente se introduce con las nuevas ideas llegadas desde Europa y por la acción simultánea de algunos críticos, se afirma literariamente en las dos obras citadas. Machado se cuidó —como siempre— de todo extremismo. No se sometió enteramente a la nueva escuela, no obstante la acompañó en todo aquello que encontró coincidente con su temperamento y cercano a su visión del mundo. Aluísio fue diferente. Siguiendo muy de cerca a los naturalistas franceses, no pudo, como Machado, darle al realismo una interpretación acabadamente personal. Realizó una obra en que denuncia con gran fuerza expresiva algunos de los problemas de su tiempo, que resulta conmovido por las injusticias sociales y la miseria moral y económica.

En *O Mulato*, cuya historia se desarrolla en su provincia natal, Aluísio se manifiesta contrario al precepto racial, mostrando el grave error de la discriminación entre blancos y mulatos. A *O Mulato* le siguen en orden de importancia *Casa de Pensão* (1884), *O Cortiço*, de 1890, que se convierte en la mejor obra de Aluísio, alcanzando en ella su mayor fuerza de denuncia de las lacras que minaban la sociedad carioca de entonces.

Con la historia de João Romão, dueño del "cortiço",⁵ indica algunos de los puntos por los que se desmoronaba la falsa serenidad del segundo imperio, la "mancha negra" de la esclavitud, la explotación del hombre por el hombre, la disolución moral creada por la existencia del "cortiço", "donde

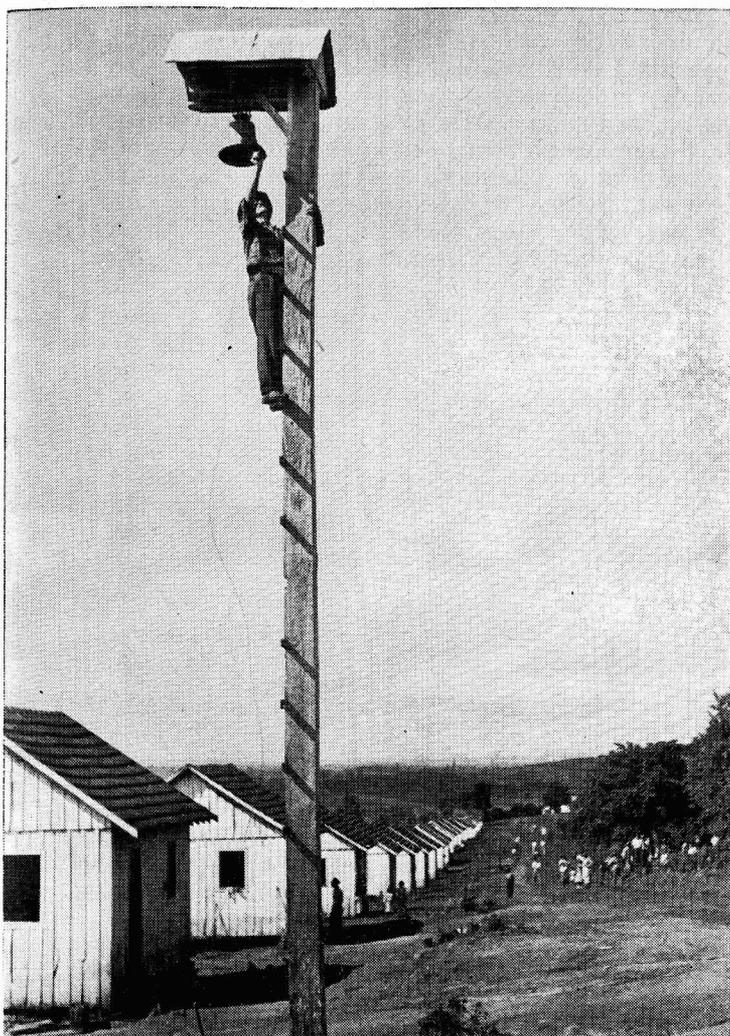
hay un incidente y una samba cada noche"; "... en que se matan los hombres sin que la policía descubra al asesino; foco de asechanzas sensuales, donde los hermanos duermen en la misma cama con las hermanas; paraíso de gusanos; pantano de lodo cálido y humeante, donde brota la vida con toda brutalidad, como de una pudrición".⁶ Para describir tal realidad, Aluísio recurre al máximo de sus posibilidades creadoras y al mayor equilibrio de sus cualidades de escritor naturalista. En eso entran, infelizmente, las reservas que se pueden formular en detrimento de las dos novelas citadas, dejando de lado el resto de su producción —trece libros— en gran parte del género folletinesco. El arte de Aluísio se debilita en varios puntos. A los personajes les falta, en general, mayor coherencia, porque el fuerte del novelista no es el análisis sino la observación, por eso las criaturas de su ficción viven apenas en el plano horizontal en su vida de relación social. La inverosimilitud de algunos de sus personajes, como Raimundo de *O Mulato*, se debe sobre todo a ciertas concepciones unilaterales de la estética naturalista que el autor abrazó, y que en el fondo son tan equivocadas como otras tan reiteradas por los románticos. Mientras tanto, Aluísio se revela como el mejor novelista, en el proceso de la historia. Sus temas se desarrollan con interés y vibración, amparados por un estilo ágil y lleno de colorido. Aparte de sus defectos e insuficiencias, Aluísio representa un punto obligado de referencia en el estudio de la ficción brasileña, mucho más que Inglês de Souza (1853-1918), autor de *O Coronel Sangrado* (1877) y *O Missionário* (1888), que en ciertos aspectos le precede en la aplicación del naturalismo, o más que Adolfo Caminha (1867-1897), autor de obras muy originales, en las que aborda con audacia casos de incesto y de homosexualidad, justo en el momento en que el marañense abandona la literatura. Aluísio significa un momento significativo, tanto para aclarar el sentido de la novela que lo precede, como para mostrar hasta qué punto él, como los demás escritores estaban lejos de Machado de Assis.

Ese conjunto en 1881 marca un instante decisivo en la novelística nacional. A ellos se les une un nombre de expresión muy singular: Raul Pompéia (1863-1895). *O Ateneu* (1883) revela la tendencia de este autor por el naturalismo, pero también su preocupación en vencer el convencionalismo de escuela, superando sus estrechos límites. El mérito principal de su obra, escrita con cuidado parnasiano, radica en la personalidad solitaria e infeliz de Sérgio, figura conmovedora, creada seguramente en base a elementos autobiográficos. La novela obtuvo por eso un sitio de preferencia en la ficción brasileña. Pero aparecida en 1888, no representó en forma alguna una novedad, pues antes que ella se había publicado otra en la que el análisis psicológico, el estilo y la visión del mundo se conjugaban con mucho más amplitud y perfección: *Memórias Póstumas de Braz Cubas* (1881). Machado de Assis alcanzó así en ese año el *maximum* de su carrera literaria iniciada dentro del romanticismo —en el que se expresó cautelosamente— y resolviendo en cierto modo el atolladero en que se encontraba la novela brasileña, desde que libra batalla por superar un arraigado romanticismo, aunque ya expuesto irremediabilmente a los embates del naturalismo.

Prácticamente antes de 1881 existía el vacío; no se había formado una verdadera tradición literaria, ni siquiera autores a los que Machado se pudiese adherir con verdadero interés, salvo él mismo... Ya en 1872 afirmaba a propósito de su primera obra: "No quise hacer novela de costumbres; intenté el esbozo de una situación y el contraste de dos caracteres y con esos elementos simples busqué el interés del lector."⁷ Como último recurso estaba apelando a su propia experiencia, el pasado era él mismo, y sólo en otras literaturas —principalmente la inglesa— encontraría modelos a la altura de sus proyectos. Desde entonces apareció una lucha diaria, permanente, para alcanzar una obra que superase la "adolescencia literaria"⁸ en la que estaban sumidas —por entonces— las letras brasileñas.

Sin duda, en esa situación se mantuvo entre los años 1872 —fecha de *Resurreição*— y 1880 —visperas de *Memórias*— en los que Machado se consolidó sin prisa, evidenciando su progreso con las tres novelas y los dos libros de cuentos que editó durante ese periodo. Las *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, de 1881, significan la meta finalmente lograda por un escritor que posee la plenitud de los recursos de la creación narrativa. En adelante los libros que lo representan integralmente son: *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1900), y algunos libros de cuentos, tan admirables que sólo en nuestros días encontramos sus iguales en los *Contos novos* de Mário de Andrade. Pero la consolidación, el encuentro consigo tan duramente conseguido en 1881, no significó para Machado —como podría haber sucedido— un apartamiento de la realidad literaria o del medio social brasileño. Es cierto que se mantuvo siempre fiel

a la línea que trazó para su obra, pero tal fidelidad no perjudicó en absoluto el contacto con las ideas en boga (que supo unificar con las que extrajo de sus lecturas predilectas) ni dismi-



"algunos aspectos de esa sociedad"



"un pueblo se decide a hablar por boca de sus escritores"

nuyó las relaciones con el ambiente en que vivía. Naturalmente que rehuirá los excesos del movimiento al que permanecieron sujetas obras como las de su compañero de renovación, Aluísio Azevedo, excesos sobre los que llamó la atención tres años antes, al criticar a Eça de Queirós y Emilio Zola.⁹ En cambio supo utilizar muchas de las sugerencias del naturalismo y del pensamiento que las fundamentaba. Auténtico creador, Machado de Assis no se adhirió a escuelas, ni tampoco eludió la presencia del medio social, sino que de él extrajo inspiración para su obra. En ella está íntegramente contenido el Río de Janeiro de la segunda mitad del siglo XIX, no a la manera pintoresca y superficial de los románticos, o a la tendenciosa de los naturalistas, sino según una concepción real formulada por el propio autor. Desde ese punto de vista —todavía— Machado es uno de los grandes ejemplos de la literatura brasileña. Por su visión y dominio del arte de novelar, alcanzó magníficamente ese equilibrio entre lo nacional y lo universal de que habla Pedro Henríquez Ureña,¹⁰ y que en Hispanoamérica —infelizmente— pocos alcanzaron. Aun escribiendo en los estrechos límites de la plácida y conservadora sociedad imperial, Machado conquistó esa siempre aspirada armonía. También debemos señalar el hecho de que ya en 1873, en un artículo publicado en Nueva York,¹¹ el autor de *Braz Cubas* se mostraba perfectamente consciente de la necesidad de ese equilibrio, problema aún candente en la literatura continental. Pero para llevar su obra a tal situación, necesitaba resolver antes que nada los recursos psicológicos indispensables a una perspectiva menos inmediata del hombre. Y este descubrimiento lo hizo con tanta agudeza, examinó con tal lucidez el mecanismo de los sentimientos y las acciones humanas —buscando los móviles esenciales de nuestros actos— que no encuentra parangón en las letras brasileñas, hasta cincuenta años después, cuando en nuestros días surge un poderoso escritor, el carioca Otávio de Faria, el analítico creador de *Tragédia burguesa*. El análisis llevado a un extremo tal, pero expuesto con una gracia y una levedad que indudablemente se aproxima a los mejores maestros del humorismo, condujo a Machado de Assis a la conclusión, aceptada con serenidad, de que el hombre está reducido a los límites de una no muy ennobecedora condición humana, sujeto a la fatalidad de la existencia de una vida que lo engaña furtivamente, para al final dominarlo y reducirlo a su entera voluntad. El hombre al morir, dice Braz Cubas —en el comienzo de las *Memórias*— deja la vida "como quien se retira tarde del espectáculo".¹² El novelista afirma así una concepción algo limitada, poco generosa y nada optimista, del hombre y su destino. Pero no es absolutamente imposible percibir en esa obra alguna sugestión a la práctica de una moral que encare al hombre tal como es, liberado de las convenciones que lo esconden o disimulan, de los engaños y las fantasías que él mismo construye, para liberarse del esfuerzo de crear, solo, un significado para su vida.

De Canaã a la novela del treinta

Con Machado de Assis concluye el siglo. Pero el gran novelista sigue escribiendo y publicando: *Esau e Jacó* (1904) y por último *Memorial de Aires* (1908), en las que, ya entrado en la vejez, se aparta de la línea característica de sus mejores novelas.

Aún vivía el maestro, y Graça Aranha (1868-1931) iniciaba su carrera literaria. En 1902, con *Canaã*, intenta alterar el rumbo de la ficción nacional. Ensaya una novela realista, de tono social, de la que mucho había que esperar si no apareciese perjudicada por las ideas del autor, que felsean los personajes, además de su estilo declamatorio, enfático, inadecuado a una obra de esa naturaleza. Coelho Neto (1864-1934), a su vez, había publicado varios volúmenes de su prolifera obra. Como el autor de *Canaã*, intenta el experimento de superar, a través de la idealización o del esteticismo, el naturalismo que les precediera. De su abundante obra queda muy poco. Fuera de ciertos pasajes en los que evoca el ambiente intelectual de Río de Janeiro a fines de siglo; de algunos cuentos, por ejemplo, en *Banzo* (1913), o de otras escenas en las que arriesga entrar con cierta dramaticidad en la psicología de seres anormales, lo que realmente quedó de Coelho Neto fue el estilista, el escritor vernáculo, condición que le otorga sin duda un lugar de primer plano entre los cultores del idioma, pero que lo redujo implacablemente en la creación literaria.

Si descontamos la contribución de Lima Barreto, podemos afirmar que la novela brasileña en las dos primeras décadas de este siglo no ofrece nada relevante. Naturalmente que al formular este juicio exceptuamos algunos cuentos de Monteiro Lobato (1882-1948), que en *Urupês* (1918), por ejemplo, recrea elementos pintorescos junto a la miseria del hombre del interior de San Pablo, el "caipira"; al riograndense Simões Lopes Neto (1865-1916) de los *Contos gauchescos* (1912), en una manifes-

tación regionalista más feliz que sus antecesores, al natural de la provincia de Minas Gerais, Afonso Arinos (1868-1916), autor de *Pelo Sertão* (1898) y por último al escritor de San Pablo, Valdomiro Silveira (1873-1941).

En el periodo que precede a la revolución literaria de 1922, el carioca Lima Barreto (1881-1922) se sitúa en una posición realmente singular. Lo que valoriza principalmente su obra, iniciada en 1909 con *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, y concluida con los cuentos de *Histórias e Fantasias* (1920), es el tierno lirismo con que este hombre, sufrido y sublevado ante la realidad, vio y describió su ciudad natal. Los dramas que animó a ejemplo de *Isaías Caminha*, superan por reales y conmovedores las flagrantes limitaciones de Lima Barreto (que muere en 1922, año de la revolución modernista), como hombre y como escritor. Mientras tanto en los ideales que fundamentaban el movimiento liderado por la excepcional figura de Mário de Andrade (1893-1945), estaba el germen que propiciaría la novela nacional y su rápido y sorprendente desarrollo. Pero los mejores representantes de la nueva novela no serán sin duda los modernistas de la primera hora. Es cierto que algunos de ellos incursionan sin mayores resultados en este género, a pesar de la originalidad de obras como las *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) de Oswald de Andrade, o *Amar, verbo intransitivo* (1927) de Mário de Andrade, quien se revelará poco después como uno de los mejores cuentistas del Brasil. Los que representan realmente la nueva novela son los modernistas de la segunda generación, y los nombres que mejor la definen son los de Jorge Amado, Lins do Rêgo y Graciliano Ramos. El brote renovador no se reduce evidentemente a estos tres nombres o al tipo de novela social que ejercitaron. Aunque su obra fuese la que en forma más calificada representa la nueva ficción y también lo que más influyó en esta fase de la narrativa, otras tendencias surgieron, con menor éxito, preocupadas con los problemas del individuo, aunque algunos de sus representantes, sobre todo Otávio de Faria y Ciro dos Anjos, tuviesen también la intención de reflejar en sus obras las transformaciones por las que pasó el país después de 1930, año decisivo tanto para la política como para las letras brasileñas.

De los tres arriba citados, Jorge Amado (1912) se impone con rapidez, menos que por su técnica, estilo, temas o personajes, por el vivo interés que consigue imprimir a sus narraciones. Comenzó mal, con libros demasiado documentales, para llegar después en *Jubiabá* (1935) o en *Terras do Sem Fim* (1942) a un más feliz equilibrio entre los elementos que constituyen el núcleo de su arte: la preocupación social y el lirismo. En *Mar Morto*, de 1936, no alcanza ese equilibrio; pero gracias a la ingenua poesía que lo anima, la obra no se pierde totalmente. Sin embargo, el fracaso es total en *Scara vermelha* (1946) y en *Os subterrâneos da Liberdade* (1954), motivado por las ideas políticas que presiden la creación de esas novelas. Pero Jorge Amado se recupera en *Gabriela, cravo e canela* (1959), donde lo vemos de nuevo en posesión de aquellos elementos con los que construye lo mejor y más duradero de su obra.

Menos interesante que el bahiano, a la vez que un poco monótono, es Lins do Rêgo (1901-1958). Como aquél, es también un lírico. Pero su lirismo no es igual al de Jorge Amado. Preocupándose con la decadencia de la sociedad nordestina que vivió en torno a la industria del azúcar, y tomando de los personajes la perspectiva de una renovación física y moral, Lins do Rêgo crea en sus obras —principalmente en la mejor de ellas, *Fogo Morto* (1943)— una atmósfera tal de insatisfacción y derrota, que las situaciones de la novela se cargan de una fuerte tensión dramática, llevada a veces hasta la opresión por el ritmo lento y monótono de su prosa. Esta atmósfera no existe en el autor de *Jubiabá*, pues en el lirismo ingenuo de su ficción alberga una confianza ardorosa en la salvación y en el futuro de sus pobres y perseguidos.

Por su tendencia peculiar al análisis psicológico y por el cuidado del estilo —eficiente, pero a veces exagerado— Graciliano Ramos (1892-1953), de los tres, fue el que ambicionó una obra de más proyecciones. Pero al novelista algoano le faltó sin duda una capacidad de invención comparable a Jorge Amado o a Lins do Rêgo. De ahí la preocupación en penetrar en el mundo interior de sus criaturas, pero sin desinteresarse de la sociedad nordestina en que vivió y en cuya evocación pone mucho de sombrío y de esa áspera rebelión que lo caracterizó como personalidad humana. En ese sentido, tal vez la más feliz de sus realizaciones la constituye *São Bernardo* (1934), que gira en torno de un campesino nordestino, Paulo Honório, personaje que relata la historia y en cuya creación Graciliano Ramos entrega lo mejor de su arte y de su capacidad de penetración en el alma humana. La novela se desvaloriza un poco

por el convencionalismo con que fue construido el héroe, pero no pierde sus virtudes esenciales. Semejante artificio fue usado frecuentemente, y un ejemplo lo constituye Eduardo Barrios con *El niño que enloqueció de amor*. Como en Graciliano, en esta novela la historia está narrada por el personaje principal, un niño, a través de lo que él anota en su diario íntimo. La inverosimilitud de él como autor de su propia historia no llega sin embargo a perjudicar la obra, que es además una de las mejores del escritor chileno. Más ponderable que el convencionalismo de disponer de un hombre como Paulo Honório para narrar su propia vida, es el hecho de que Graciliano Ramos concede vida interior a criaturas de psicología sencilla, tendencia que se acentúa en otros dos libros: *Angustia* (1936) y *Vidas Secas* (1938). Pero tales defectos no alteran la posición de *São Bernardo* en el conjunto de la obra total, ni perjudican la privilegiada situación que ocupa en el cuadro de la narrativa brasileña contemporánea.

Conclusión

Hemos llamado la atención sobre algunos autores, que en el pasado y en el presente representan la novela brasileña. Es obvio que en una sola disertación no podemos ir más lejos presentando un mayor número de nombres y obras, o explicando mejor la creación de los que nombramos. Entre tanto sería de gran audacia extraer una conclusión más completa del tema estudiado. Pero lo que no se puede dejar de señalar, aun en una síntesis como ésta, es que, con excepción de Machado de Assis, los novelistas brasileños anteriores a la década del treinta estuvieron siempre limitados por las épocas y las escuelas; y que solamente a partir del movimiento modernista —más exactamente, después de 1930— comenzaron a surgir los autores que imprimieron un rumbo más definido y original a la novela, quedando así incorporados para siempre a las letras brasileñas. Pero también esos nuevos novelistas —corresponde decirlo— traían también, entre los elementos que mejor caracterizaron sus obras, los gérmenes del cansancio y de su propio agotamiento. Exactamente por apartarse de esa novela de costumbres, regionalista, pintoresca, documental, que fue el mejor capítulo de la ficción del treinta, y por apartarse también de la novela de tendencia psicológica, que no intenta mayor vuelo en la creación de personajes ni en la complejidad del cuadro dramático, la obra de Otávio de Faria asume una representación singular en la actual novela brasileña. Creo que no nos equivocamos al afirmar que, en el Brasil, el futuro de este género literario dependerá fundamentalmente de que los novelistas construyan a partir de esa notable experiencia que es *Tragédia burguesa*.

—Traducción de Walter Rela

¹ JOÃO GASPAS SIMOËS, *Critica*, p. 175. Porto, Livraria Latina Editora, 1942.

² JOSÉ DE ALENCAR, "Como e por que sou romancista, en: João Ribeiro, *Autores contemporâneos*, p. 315. Río, Livraria Francisco Alves, 1937, 25ª edición.

³ MACHADO DE ASSIS, *Critica literaria*, "Iracema", p. 86. Río, W. M. Jackson, 1942.

⁴ JOSÉ DE ALENCAR, *O Guarani*, t. II, pp. 535-536. Río, Livraria José Olympio Editora, 1953.

⁵ Cortiço (Bras.): Habitación colectiva de las clases pobres.

⁶ ALUÍSIO AZEVEDO, *O cortiço*, p. 249. Sao Paulo, Livraria Martins Editora, 1954, 12ª ed. vol. IX de las *Obras completas*.

⁷ MACHADO DE ASSIS, *Ressurreição*, Prefacio. Río, W. M. Jackson, 1942.

⁸ Expresión utilizada por Machado de Assis, en *Critica literaria*, p. 142: "De la novela puramente analítica, tenemos rarísimos ejemplos, o porque nuestra índole no nos inclina hacia ella, o porque este tipo de obra es todavía incompatible con nuestra ADOLESCENCIA LITERARIA."

⁹ *Id.*, pp. 160-186.

¹⁰ Cf. PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, "El descontento y la promesa", pp. 11-26. Buenos Aires, Babel, s/d (1928). "Mi hilo conductor —escribe el ensayista dominicano— ha sido el pensar que no hay secreto de la expresión sino uno: trabajarla hondamente, esforzarse en hacerla pura, bajando hasta la raíz de las cosas que queremos decir; afinar, definir, con asía de perfección. El ansia de perfección es la única norma. Contentándonos con usar el ajeno hallazgo, del extranjero o del compatriota, nunca comunicaremos la revelación íntima; contentándonos con la tibia y confusa enunciación de nuestras intuiciones, las desvirtuaremos ante el oyente y le parecerán cosa vulgar. Pero cuando se ha alcanzado la expresión firme de una intuición artística, va en ella, no sólo el sentido universal, sino la esencia del espíritu que la poseyó y el sabor de la tierra de que se ha nutrido." (*Id.*, pp. 32-33.)

¹¹ MACHADO DE ASSIS, *Critica literaria*, "Literatura Brasileira-Instinto de Nacionalidade", pp. 132-154. "Debo añadir que en esta producción se manifiesta a veces una opinión que considero equivocada: es la que reconoce el espíritu nacional en las obras que tratan asuntos locales solamente, doctrina que, de ser correcta, limitaría en mucho las riquezas de nuestra literatura." (*Id.*, p. 138.)

¹² MACHADO DE ASSIS, *Memórias póstumas de Braz Cubas*. p. 12. Río, W. M. Jackson, 1942.