

UN PIONERO BRASILEÑO

A los cuarenta años, Joaquim Maria Machado de Assis inventó un recurso narrativo que le transformó de escritor provinciano y bastante convencional en un novelista de talla mundial. Se suele explicar este salto desde el punto de vista biológico y psicológico. A los críticos les gusta afirmar que Machado, que llegó a quedarse prácticamente ciego, perdió sus ilusiones y pasó del Romanticismo al Realismo, etc. Sin embargo, este tipo de explicaciones pasa por alto lo esencial, ya que cualquier persona puede contraer una enfermedad, desprenderse de sus ilusiones o adoptar una nueva doctrina literaria sin que por ello se convierta en un gran escritor. No obstante, si consideramos el cambio como un cambio de forma literaria, entonces cambian los términos de la argumentación. La innovación de Machado se presenta como una solución estética de problemas objetivos, introducida no sólo en su propia obra de ficción previa, sino en el desarrollo de la novela brasileña y en realidad de la cultura en un sentido lato: tal vez incluso de las sociedades ex coloniales en general.

Los manuales suelen clasificar a Machado como un escritor realista, situado después de los románticos, cuyas ilusiones se encarga de deshacer minuciosamente, y antes de los naturalistas, cuyo materialismo antiespiritual rechaza en tanto que error artístico. Ahora bien, esta clasificación está abierta a objeciones manifiestas, ya que no todo lo que se coloca entre el Romanticismo y el Naturalismo es realista. De hecho, el estilo narrativo de Machado estaba levemente anticuado para su época, dando fe de su deuda hacia aquel filón de divagación y retórica cómica que encontramos en la escritura inglesa y francesa del siglo XVIII. Nada más alejado del ideal realista de una prosa discreta, rigurosamente dictada por el tema. Por otra parte, el sentido del móvil tan poco convencional que encontramos en Machado no estaba por detrás, sino por delante de la época. Anticipándose a la filosofía del inconsciente, exploró un tipo de materialismo que excedía tanto al Realismo como al Naturalismo, prefigurando los experimentos de Freud en el siglo XX. Machado quiso apartarse ostensiblemente de la preferencia naturalista por los aspectos más bajos de la vida, pero en realidad no hizo sino sumergirse en ellos más aún si cabe, sustituyendo las servidumbres de la fisiología y el clima, el humor y la herencia por las servidumbres mucho más envilecedoras de la mente en sociedad. Hubo un claro ele-

mento de rivalidad entre Machado y los naturalistas, y éste pagó su precio en bravuconadas, con su inclinación hacia los temas escabrosos, los cuales ofrecen un aspecto bastante cándido e incluso completamente sano.

Así pues, con arreglo a los criterios más convencionales, parecería más razonable considerar a Machado como un antirrealista. Sin embargo, si pensamos en el espíritu característico del Realismo en tanto que ambición de captura de la sociedad contemporánea en movimiento, a decir verdad puede ser considerado un gran realista. Pero para no traicionar su complejidad habría que considerarle un realista que trabaja con dispositivos aparentemente antirrealistas. Por supuesto, hemos de preguntarnos por qué. Mi tesis será que este realismo, que en realidad consiste en un deliberado desajuste entre un conjunto de dispositivos estéticos y la materia de la vida que se encargan de representar, plantea la cuestión de las suertes del Realismo en un país periférico, en el que las secuencias de la historia social y literaria europea no se aplican de forma estricta, perdiendo su necesidad interna. Planteándolo en términos más generales, se trata de pensar la suerte que corren las formas modernas en las regiones que no presentan las condiciones sociales en las que éstas se gestaron y que en cierto sentido presuponen.

Cabe pensar que las formas literarias no significan lo mismo en el centro y en la periferia de nuestro mundo. El tiempo puede tornarse tan escabroso cuando se dilata en el espacio, que las formas artísticas que ya están muertas en el primero pueden seguir vivas aún en la segunda. Tales contrastes pueden ser juzgados con fastidio o satisfacción. Cabe lamentar el progreso en nombre de las formas de vida más antiguas, más ricas en color y significado; o el atraso puede ser denostado en tanto que negativa a librarse de los viejos ropajes para apresar el aire de los tiempos; así como ambos pueden ser desechados en tanto que los dos lados de una misma moneda. Brecht, que nunca quiso estar por detrás de su época, dijo que para un realista era inútil observar cómo los trabajadores arrastraban sus pasos por la mañana de camino al complejo industrial Krupp. Una vez que la realidad se ha traducido en funciones económicas abstractas, ya no puede leerse en los rostros humanos. La observación de la vida en una antigua colonia, donde las divisiones sociales siguen siendo poderosas, podría resultar de mayor provecho. Sin embargo, tanta concreción no deja de resultar sospechosa, ya que las abstracciones del mercado mundial nunca andan lejos, desmintiendo a cada momento la plenitud de la percepción espontánea.

Como quiera que sea, el campo estético y social que quiero considerar es al mismo tiempo internacional y desequilibrado, ajustando las formas literarias a las circunstancias que con frecuencia distan mucho de ser de tipo estético, aunque rara vez esto se realiza de una forma previsible. Cabría pensar perfectamente que las cuestiones relativas al Realismo literario no pueden ser abordadas limitándose a considerar etiquetas formales en cuanto tales, sin hacer referencia a las obras individuales o a su calidad.

Al fin y al cabo, hoy los rasgos superficiales del Realismo son omnipresentes tanto en los países ricos como en los pobres, como atestiguan los culebrones, las novelas de segunda clase, las películas y los anuncios publicitarios. Sin embargo, se trata de versiones envilecidas del original, que reducen la credibilidad y la complejidad del Realismo clásico a las repeticiones y las simplicidades morales del melodrama y de los incentivos comerciales. Lo que parece haber desaparecido, tal como señalaron los escritores y críticos modernistas de hace un siglo, es aquella capacidad de aferrar lo nuevo y de serle fiel que pertenecía al Realismo. O, a la inversa, lo que ha desaparecido es el tipo de sociedad y de dinámica social que el Realismo era capaz de capturar en su periodo de apogeo. A cuenta de este cambio hemos de incluir el hecho de que más tarde los críticos llegaron a negar que ese apresamiento hubiera existido en algún momento, o que se tratara incluso de una ambición artística.

Algunos momentos decisivos

Un aspecto particular de esta situación es mucho menos conocido. En Brasil, los historiadores de la literatura alejados de los circuitos oficiales han demostrado que cuando la antigua colonia se convirtió en una nación independiente su especial y en muchos aspectos insostenible morfología –invalidada por un progreso que permanece fuera de alcance– impuso nuevas tareas a las escuelas literarias europeas, que de forma involuntaria llegaron a modificarlas. Algunos de estos cambios han sido minuciosamente estudiados en la obra clásica de Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira –momentos decisivos*.

El primero de estos momentos formativos, de estilo neoclásico, tuvo lugar en los últimos cincuenta años del periodo colonial. Le sucedió el Romanticismo en los cincuenta años posteriores a la independencia en 1822. La historiografía oficial, nacionalista de pies a cabeza, ha representado en aquel Neoclasicismo, con sus sofisticadas imágenes de pastores y ninfas y su espíritu universalista, la alienación impuesta por la metrópoli sobre su colonia, mientras que el Romanticismo, con sus caballerosos indios y sus vivos retratos de los contextos locales, representaba las actitudes de independencia. Candido, que no escribía desde el punto de vista de un nacionalista, sino desde el de un socialista que estudiaba la formación de una literatura nacional, adoptó una concepción distinta. La tesis que desarrolla en *Formação da literatura brasileira* es que, a pesar de los marcados contrastes artísticos e intelectuales entre ambos, estos dos largos momentos literarios estaban bajo el influjo del proceso de independencia en curso, que sometió a los mismos a sus propios usos y, de tal suerte, llegó hasta cierto punto a unificarlos. Con ello obtenemos un cuadro mucho más interesante, que nos permite percibir, si así queremos, el ímpetu de la historia mundial y las variaciones que genera. Aquí los pastores y las ninfas de la escuela neoclásica articulan la Ilustración, con sus principios de razón y de deber público, su sentido de la responsabilidad

educativa y administrativa, el interés propio y el autogobierno, que cobran una coloración anticolonial e informan las primeras conspiraciones para la independencia nacional. Hasta las convenciones arcádicas cobran un nuevo significado, a medida que se funden con el medio local para producir lealtades enmarañadas: poetas apegados al mismo tiempo al escueto y anónimo retraso de sus tierras natales y a los ilustres paisajes de la mitología clásica, una extraña combinación de rusticidades del periodo que con frecuencia los rompe en dos. De esta suerte, una de las convenciones teatrales más universalista e intemporal puede expresar una situación histórica absolutamente específica y concreta de una forma que es poética a su modo, libre de las restricciones de un localismo exótico.

También el Romanticismo sufrió una especie de inversión. Como miembros de la pequeña minoría culta del país, los románticos tendieron a ocupar posiciones cercanas al poder, viéndose forzados por las tareas de la construcción nacional a adoptar un idioma y un aire bastante responsables y gerenciales, que presentaba fuertes continuidades neoclásicas. Al mismo tiempo, podría decirse que los despliegues vehementes de localismo –romántico por excelencia– que acompañaron a la independencia reflejaron cierto grado de sumisión a lo que desde Europa cabía esperar de los países tropicales; todo lo contrario de lo que se supone que significaban. Hay una ironía y una originalidad involuntarias en estas inversiones que constituyen una característica de la experiencia brasileña, y que merecen ulteriores consideraciones.

Otro sistema literario

El descubrimiento –porque fue un descubrimiento– del giro unificador y transformador que supuso la independencia nacional para las dos escuelas literarias sucesivas y contrapuestas creó un objeto teórico por derecho propio: la formación de un sistema literario nacional en tanto que constituyente de la descolonización. Para Candido, se trata de un proceso relativamente condensado y auspiciado, dotado de su propia lógica, sus propios objetivos y su propia comedia, que desafía toda secuencia cronológica simple y todo relato histórico-literario convencional. El estadio formativo llega a su fin cuando las principales escuelas contemporáneas occidentales han sido dominadas y toda la sociedad, al igual que las regiones del país, ha sido trasladada a la literatura. Esto hizo posible que se desarrollara una imaginación brasileña orgánica, capaz de autorreferencia y de cierto grado de autonomía. El valor de esta modalidad internamente fundamentada y menos pasiva de enfrentarse a la experiencia contemporánea, que fue más allá de la literatura, es manifiesto.

Todo esto puede sonar bastante formalista y programático, y sin embargo ha demostrado que constituye una representación extraordinariamente precisa del desarrollo de nuestra vida cultural, que concede visibilidad intelectual a alguna de sus realidades hasta ahora desconocidas. Dos ejemplos serán sufi-

cientes. Hemos visto que la secuencia de universalismo neoclásico y localismo romántico, un patrón conocido de la historia cultural europea, resultó funcional para las exigencias de la nueva nación y antigua colonia. Sin embargo, aquellas exigencias pertenecían a un campo de fuerzas de tipo completamente distinto, que no pudo ser subsumido en esta secuencia de estilos culturales. En su lugar, de forma inesperada, el universalismo y el localismo correspondían a la necesidad de participación como ciudadanos iguales y capacitados en la civilización genérica occidental por parte de nuestra pequeña minoría cultural, sustrayéndose a su apartamiento colonial, y desempeñando al mismo tiempo un papel característico en el concierto de las naciones, con su propia identidad. Esto ha supuesto que la alternancia entre lo universal y lo local sea una ley de movimiento permanente de la vida cultural del país, completamente independiente de su primera aparición bajo el signo de la lucha entre el Neoclasicismo y el Romanticismo. Otro rasgo original de nuestra realidad cultural consiste en que este país de independencia reciente llama a sus hombres y mujeres de la cultura a que cumplan con su deber nacional proporcionándoles lo antes posible los materiales civilizatorios de los que carecían, desde museos a teorías filosóficas, desde las últimas modas hasta las formas literarias más recientes. Lo que esto trajo consigo fue, tal como lo plantea Candido, una modalidad particular de *engagement* por parte de intelectuales a los que se pidió que participaran en la construcción –antes que en la crítica– de la cultura nacional. Este vínculo especial haría posible, por ejemplo, que un estudiante que escribiera un soneto parnasiano pudiera sentirse como un héroe en el desempeño de una misión heroica.

Cuando fue publicado en 1959, *Formação da literatura brasileira* fue una réplica materialista a *A literatura no Brasil*, un proyecto colectivo iniciado tres años antes y organizado por el crítico Afrânio Coutinho, que encontró su inspiración en *Theory of Literature*, de Wellek y Warren. Coutinho se enorgullecía de su proceder científico, lo que para él significaba que sus categorías de periodización eran exclusivamente literarias, es decir, que sólo hacían referencia a cuestiones de estilo, como si se tratara de formas universales libres de toda mezcla de circunstancias históricas. El barroco era barroco en cualquier lugar; el neoclásico, neoclásico; el romántico, romántico, etc., en ese orden y bajo todas las condiciones. Por si no resultaran bastante obvias las debilidades generales de este enfoque, éstas cobran un relieve especial si tomamos en consideración a las antiguas colonias, donde la dificultad o la imposibilidad de repetir el desarrollo de los países del centro es la principal experiencia social, económica y cultural. Discerniendo los resquicios de esperanza en nuestras relaciones con esas formas del centro, un testigo brasileño hizo referencia en una ocasión a «nuestra creativa incapacidad de copiar»¹. Hoy la periodización rígida de los estilos vuelve a estar de moda una vez más, esta vez en nombre de la secuencia foucaultiana de las epistemes cerradas sobre sí mismas.

¹ Paulo Emílio SALLES GOMES, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, 1980, p. 77.

Sin embargo, *Formação da literatura brasileira* fue también una alternativa al marxismo vulgar. La tarea patriótica de asimilación de los elementos básicos de la civilización europea, o de ponerse a la altura de los nuevos desarrollos en el extranjero, de suplir aquello de lo que carecía el país, consciente de sus deficiencias como nación moderna, se tradujo en una poderosa ideología. La presión era real, y ejerció su autoridad y atractivo propios. Prestó también cierta legitimidad a las elites, que se sentían como una fuerza civilizadora, investida de una misión nacional. Los imperativos eran bastante objetivos, aunque cuando Candido escribió no había términos disponibles para ellos en el léxico marxista, que sólo hablaba de imperialismo y relaciones internas de clase. El deseo de Brasil de participar de cuanto era nuevo en el mundo, un apetito histórico sustancial, pasó desapercibido o fue considerado sospechoso por los marxistas, hasta el punto de que ha seguido siendo un punto negro para ellos.

En efecto, no había más alternativa que sustraerse a los términos que las innovaciones europeas imponían a Brasil o estar a la altura de los mismos. El resultado fue una cultura constantemente desequilibrada, si bien esto no sólo significó el resultado de la falta de confianza local. Por el contrario, podría conducir a un análisis penetrante de los desequilibrios funestos y a menudo grotescos de todo el proceso histórico, toda vez que el centro y la periferia sean consideradas como realidades correlativas.

Realismo fallido

Así pues, ¿cómo se las arregla el Realismo en tales condiciones? La fidelidad a los hechos y la conciencia crítica de las circunstancias forman parte de su esencia. Sin embargo, para los brasileños y tal vez para todos los pueblos de la periferia a mediados del siglo XIX, la novela realista era algo más. Se trataba de una de aquellas prestigiosas novedades europeas que debían asumirse como propias si la nación quería estar a la altura de la modernidad. Supongamos, entonces, que en los países periféricos el Realismo fue tanto un compromiso crítico con la realidad moderna, como una lisonjera muestra de pertenencia a sus expresiones –avanzadas e ilustradas– más elegantes. Los dos aspectos eran separables, y no tenían el mismo peso. A decir verdad, para que el Realismo pudiera operar como una señal de puesta al día, lo que en un principio puede haber sido la razón principal de su adopción, la mera adopción de la actitud era suficiente para certificar un compromiso crítico, dentro de una indiferencia hacia las circunstancias reales al alcance de la mano. No obstante, en todo caso la fidelidad a los hechos y la atención a las circunstancias son ideas menos sencillas de lo que podía parecer, ya que no podemos saber por adelantado qué hechos y circunstancias son los que importan y además pueden variar de una sociedad a otra. De no ser así, la oposición entre centro y periferia del capitalismo carecería de sustancia. La historia literaria puede ser instructiva al respecto.

El primer escritor brasileño que se planteó seriamente una tentativa realista fue José de Alencar, lector de Balzac. Su mejor logro en esta vena fue una novela titulada *Senhora* (1872). Los personajes principales, la atmósfera, el tipo de trama y el conflicto son en su totalidad préstamos directos o indirectos de Balzac. El reparto de personajes y móviles secundarios procede de las crónicas románticas de la vida cotidiana en la ciudad, deleitándose en los colores, tonos y usos locales, que constituyen otras tantas importaciones extranjeras, como en el caso de Balzac, aunque más tempranas, y que el tiempo y la costumbre hicieron autóctonas. Esquemáticamente, ¿qué nos cuenta la novela?

La historia gira en torno a una bella joven, nacida pobre, que hereda una fortuna. Una vez rica, nace en ella el escándalo ante el servilismo que su riqueza crea a su alrededor, sobre todo en los jóvenes elegantes que esperan casarse con ella. Entre éstos se encuentra un joven sin dinero que le dio calabazas cuando era pobre, pero al que no obstante ella continúa amando. Él necesita proporcionar una dote a su hermana pequeña, pero está endeudado hasta el cuello. Para castigar a éste, a sí misma y a toda la sociedad por la inmoralidad del dinero, la protagonista concibe un plan de seducción de su *dandy* para que se case con ella en una ceremonia, celebrada en la oscuridad, a cambio de la suma que él necesita desesperadamente. Él caerá por completo en la trampa. Llega la hora de la boda y él descubre que no sólo ha conseguido el dinero que necesitaba, sino también a la mujer que ama. Entonces su nueva esposa le presenta un contrato que explica los términos bajo los cuales se ha vendido a sí mismo. La humillación es completa. Él decide vengarse comportándose exactamente como su propiedad, sin voluntad propia, hasta que la inhumanidad de la situación se vuelve insostenible también para ella, ante lo cual se ve obligada a invitarle a volver de nuevo al amor y a una vida conyugal feliz. La novela se divide en cuatro partes, tituladas «Precio», «Desquite», «Posesión» y «Redención», para hacer hincapié en la despiadada prioridad de los cálculos mercenarios sobre los sentimientos humanos. Toda la historia es bastante pueril, pero Alencar sale airoso con inteligencia y vivacidad. Para nuestros propósitos, los principales puntos son los siguientes.

Una tensión contemporánea –matrimonio por amor frente a matrimonio de conveniencia o, en términos más sencillos, amor frente a dinero– es llevada a un extremo dramatismo encarnándose en personajes que la convierten, sin reparar en las consecuencias, en el asunto abstracto en el que se juegan sus vidas. Este tipo de recurso, a mitad de camino entre contenido y forma, procede de Balzac, y depende de un concepto de sociedad moderna en el que el individualismo carece de límites, algo que sólo la Revolución Francesa podría haber provocado. Esto tiene profundas consecuencias literarias. ¿Qué sucede cuando es aplicado a un país periférico y completado con un tema local, sin el cual el Realismo no sería realismo?

El joven elegante que ocupa el centro de la escena en la novela se comporta con arreglo a aquella estridente fórmula de Balzac, con sus opciones sociales extremas. Sin embargo, los personajes secundarios, sacados del

natural o adaptados a partir de la prensa de sociedad, con un estilo al mismo tiempo cómico y local, viven con un tono mucho más relajado, en el que los principios abstractos no cuentan. Pertenecen al mundo de las relaciones patrón-cliente, del paternalismo –un dominio menos dinámico– en el que el amor no es absoluto, el dinero no es postizo, aunque puede ser escaso, mientras que del individuo se espera que respete, por no decir que obedezca los numerosos vínculos a los que está atado. Dicho de otra manera, la sustancia y la forma del conflicto central son ajenas a la muchedumbre de los personajes menores, quienes sin embargo se encargan de asegurar el sabor local del libro y de transmitir el curso de la sociedad. Uno de los grandes efectos de las novelas de Balzac –la unidad sustancial entre el conflicto principal y las anécdotas secundarias– no se verifica en este caso.

¿Cómo hemos de entender este relativo fracaso de *Senhora*? ¿Por qué el conflicto moderno *à la Balzac* está reñido con los personajes que encarnan el tono local? ¿Cuál es el contenido de esta disonancia? La respuesta sólo puede ser histórica. La independencia brasileña fue un proceso conservador que no trajo consigo una reestructuración de la sociedad. La herencia colonial de *fazendeiros*, esclavitud, trata de seres humanos, familia extensa y clientelismo generalizado quedó prácticamente incólume. La inserción de Brasil en el mundo moderno pasó por una especie de *confirmación* social del Antiguo Régimen colonial, y no por su superación. Esto condujo a la creación de una desconcertante modalidad de progreso, en la que las desigualdades premodernas se vieron sencillamente replicadas en contextos siempre nuevos, en vez de ser erradicadas. Este modelo podría ser una clave de análisis de las peculiaridades de la cultura brasileña, con su inclinación tanto al modernismo radical como al compromiso interminable. ¿Cómo hemos de pensar la extraña falta de tensión entre lo ultramoderno y lo indefendiblemente premoderno? Los términos provocan una áspera contraposición, y sin embargo no están mal avenidos, ya que juntos componen un distintivo nacional colorido y bastante afable del desarrollo desigual. El motor interno de la modernización parece vacilar.

La novela de Alencar nos muestra hasta qué punto son débiles tales oposiciones. Las evocaciones de la sociedad local y de sus relaciones paternalistas, aunque resultan secundarias con respecto a la trama principal, presentan sin embargo una sensación de realidad lo bastante poderosa como para desmentir el magnánimo individualismo de los personajes principales, que se supone que proporcionaría la nota realista y moderna de la novela. Esta inversión no es el resultado del antagonismo entre los viejos y nuevos modos, que no compiten en ningún momento en el libro, sino que proceden más bien del hecho de que el antagonismo es de suyo fingido y de que la temeridad de los protagonistas y del narrador tiene algo de imposura, o incluso de declaración de buen gusto; hay más autofelicitación que crítica social. Tales discrepancias de registro y proporción son características de las novelas brasileñas de la época; expresiones del deseo de estar al día sin renunciar a las relaciones básicas de la sociedad local, que no son en absoluto modernas. Gracias a un pequeño efecto artístico, que se con-

virtió en la especialidad de Machado de Assis, esa ambivalencia profundamente arraigada pudo convertirse en materia de gran literatura, dotada de aquella conciencia de las circunstancias que exige el Realismo.

Invertir las proporciones

Diez años más joven que Alencar, Machado comprendió lo que había de débil e irreal en su realismo. Sus propias primeras novelas invirtieron las prioridades y proporciones establecidas por su antecesor. Las relaciones patrón-cliente, con su particular conjunto de entramados y asuntos relacionados con la fidelidad personal, la deuda y la humillación moral, pasaron a un primer plano, mientras que los elegantes debates del individualismo se vieron reducidos a un mínimo, funcionando tan sólo como signos convencionales de modernidad, al mismo título que los cigarros, los chalecos, los bastones, la conversación en francés y las sesiones de piano. Lo que antes se presentaba como el colorido local pasó ahora a convertirse en el tema central, y lo que fuera el tema central pasó a convertirse en un signo externo de los tiempos.

Las rarezas de la situación nacional que Machado aspiraba a capturar procedían de las modalidades inesperadas y serpenteantes con arreglo a las cuales llegaron a concatenarse en Brasil el clientelismo, la esclavitud y la modernidad. La masiva presencia de esclavos creó un precario mercado de trabajo, que obligó a los hombres libres pobres a buscar la protección de los terratenientes y de las clases pudientes, de cuyos favores dependía su subsistencia –a cambio, por supuesto, de todo tipo de favores personales–. De ahí la ubicuidad de un estrato muy diversificado de dependientes sociales, que abarcaban desde matones rurales a votantes domesticados, pasando por los *agregados*, esto es, hombres o mujeres ligados a una familia como adjuntos permanentes, y a los que podía ordenarse cualquier tarea imaginable. En condiciones tan confusas, la posición típica de los pobres siguió por debajo de la línea de flotación de las libertades modernas. En cuanto a los ricos, que no renunciaron ni a los privilegios coloniales que heredaron, ni a la imagen liberal que consideraban que les correspondía en tanto que elite civilizadora del país, era inevitable que tuvieran una idea extravagante de sí mismos.

Una vez que Machado cayó en la cuenta de parte de estos problemas, el camino estaba abierto para proceder a un análisis perspicaz de la autoridad paternalista y de la dependencia personal, así como de los callejones sin salida que producen. En las primeras novelas de Machado, como *Helena* (1876) o *Yayá Garcia* (1878), una joven pobre pero virtuosa –una especie de *agregada*– es víctima de aquéllas: a cada momento trata de evitar las intolerantes exigencias de las gentes de propiedad, y en un momento decisivo la grotesca arbitrariedad de los poseedores queda expuesta de forma devastadora. La lucha del partido subordinado por la aceptación y la dignidad, o contra la humillación, se emprende con un espíritu que varía de una novela a otra. La protagonista se presenta suce-

sivamente desmañada, cínica, desilusionada, piadosa o severa; de tal suerte que cada una de estas actitudes representa una respuesta posible diferente a la caprichosa autoridad de los poderosos.

La conclusión a la que llegó Machado tras esta exploración bastante sistemática del campo fue que lo esencial del problema no era de tipo psicológico. No podía ser explicado por el capricho personal de los patriarcas y matriarcas de las familias propietarias, sino por su papel social dual y en constante desplazamiento. Eran hombres y mujeres de propiedad; sin embargo, también eran las cabezas o los herederos de las familias extensas brasileñas, a quienes sus subordinados sociales –y verdaderos esclavos– debían obediencia y fidelidad. Como estos roles se alternaban conforme a las conveniencias del momento de los ricos, sus subordinados tenían grandes dificultades para saber con quién estaban tratando. No había manera de que pudieran prever si estaban mostrando respeto a un padrino y patrocinador que se mostraría condescendiente; a una figura de autoridad que les trataría de forma brutal; o a una persona moderna con propiedades, a quien los inferiores le resultaban completamente indiferentes y debían ser tratados como extraños.

Dicho de otra manera, el paternalismo podía ser humano e ilustrado, o depravado y atrasado, capaz de tratar a los pobres como a chusma colonial apenas preferible a los esclavos; o bien podría optar por ser moderno, olvidando por completo su rol paternal, y tratar a sus dependientes como personas libres y autónomas, a las que no se debe nada. El grado de incertidumbre era extremo. La molécula social compuesta de propiedad y esclavitud, así como de personas dependientes pobres sin derechos, tenía su propia lógica que no armonizaba con las coordenadas liberales a las que oficialmente aspiraba el país. El hallazgo literario que supuso capturar parte de esta realidad fue mucho más importante que la frívola seriedad de Alencar acerca de los tópicos liberales. Sin embargo, nadie diría que estas primeras novelas de Machado pertenezcan a la gran literatura. Centrándose en el universo del paternalismo como el mundo más auténtico, pagaron un alto precio: dejaron de pertenecer al presente del mundo en general. Sin duda alguna representaron un avance en el desarrollo de un realismo local. Sin embargo, de no ser por la obra tardía de Machado, que ofreció una solución completamente diferente a los problemas planteados por el tema de las novelas, apenas merecerían ser leídas en la actualidad.

Un cambio de chaqueta narrativo

En 1880 Machado publicó *Memórias póstumas de Brás Cubas*, la primera novela brasileña de talla mundial². Las «memorias» están escritas por un

² Publicada en inglés en 1952 con el título de *Epitaph of a Small Winner*, y en castellano en 1940, *Memorias póstumas de Brás Cubas*, Buenos Aires, Club del Libro, 1940; ahora disponible en *Memórias póstumas de Blas Cubas*, Madrid, Alianza, 2003.

hombre muerto, con la franqueza que sólo la muerte permite. Todos los grandes conceptos de la vida son desacreditados, desde el amor, la poesía y la filosofía hasta la política, la ciencia y el espíritu de empresa. Sus bromas cadavéricas al respecto proporcionan un escenario metafísico para las alegorías acerca de la fragilidad humana. Sin embargo, un análisis más detenido revela que la frialdad de los muertos resulta ser un recurso chistoso que permite al narrador un despliegue espectacularmente desvergonzado de los móviles más viles de los vivos, a expensas del lector. El narrador es menos un fantasma desinteresado que un tipo social y nacional inequívoco: sus memorias le muestran como un rico *fainéant* [holgazán], saturado de esclavitud y clientelismo, y lleno de pretensiones de modernidad. Una vez que estas dimensiones del personaje surgen y suscitan la debida atención, exponen su charla desde más allá de la tumba como el lenguaje de las clases superiores despreocupadamente brutales. De esta suerte, la clamorosa nada con la que termina la novela tiene más que ver con las circunstancias brasileñas que con la metafísica. Tras una parodia de la condición humana yace la nada de una experiencia de clase dominante.

¿Qué había cambiado con esta novela? Su golpe de genio consistió en desplazar el punto de vista narrativo a la posición de la clase superior. Hasta entonces, los narradores de las novelas de Machado siempre simpatizaron con aquellos que vivían en un situación precaria y socialmente subordinada, inquietándose ante el comportamiento arbitrario e indigno de confianza de los que mandan, como si se preguntaran cómo esos seres dependientes podrían convencer a sus señores de que se comportaran de forma civilizada, de hacer que la sociedad fuera más justa y soportable para todos. Sin embargo, en algún momento Machado debió decidir que la tarea era desesperada –un importante juicio histórico– y abandonó su fórmula. Dio entonces con un recambio inesperado y extraordinario. En vez de un narrador que se pone al lado de los débiles, cuyos ruegos no conducen a ninguna parte, logró ingeniárselas para dar con uno que no sólo se pone del lado de la injusticia social y de sus beneficiarios, sino que descaradamente se regodea de estar de su lado.

Este cambio de chaqueta podría parecer odioso, pero tiene más dobleces de cuanto parece en un principio, pues lo que consiguió, con enorme talento, fue una exposición completa e íntima de aquel mismo punto de vista que adoptaba ostensiblemente. En vez de lamentarse de la inconstancia de nuestra clase propietaria liberal, esclavista y paternalista, Machado se puso a imitarla en primera persona del singular, al proporcionar copiosas y convincentes ilustraciones naturales de todas las fechorías de las que les acusarían sus subordinados si estuvieran en condiciones de hacerlo. Su narrador, Brás Cubas, está programado para representar, con el mayor grado de retorcimiento y oportunismo, los constantes bandazos desde la preocupación paternalista a la indiferencia burguesa, desde un liberalismo culto y bien-intencionado a la autoridad sin trabas del padrino / esclavista y vuelta a empezar, que los ricos hacen padecer a las clases subalternas. Lo que hasta entonces había sido el problema central de su ficción en lo que atañe al con-

tenido, la asombrosa sustancia de clase de los desplazamientos, se torna en las *Memórias póstumas de Brás Cubas* en su forma, el ritmo íntimo del relato. Para ampliar la esfera de acción de este vaivén y hacerlo universal, Machado dotó a su narrador de un surtido enciclopédico de conocimientos y de tropos retóricos, mostrando con ello una especie de síntesis burlesca de la tradición occidental frente al espejo de las relaciones de clase brasileñas. No sólo los pobres, sino también Occidente –si se me permite la expresión– se ven forzados a cogerle el tino a este tipo de dominio. Si tuviéramos que extraer una máxima de estas maniobras, podríamos decir que el procedimiento consistía en sumarse a las clases superiores en sus momentos de mayor satisfacción propia, como si quisiera alabarlas, para en realidad dejar abiertos sus flancos más desguarnecidos³.

El joven Machado no iba desencaminado cuando dio prioridad a la vieja y familiar cuestión del paternalismo por encima de las flamantes y candentes cuestiones del Romanticismo liberal que tanto atrajeron el interés de Alencar, y cuando redujo estas últimas a un papel decorativo. Sin embargo, la gran maniobra llegaba ahora, cuando reintrodujo a gran escala esa atmósfera de individualismo y de civilización moderna –teorías filosóficas recientes, nuevos artilugios, debates parlamentarios, aventuras financieras– gracias a las palabras y los hechos de un narrador de clase alta al que no se le caen los anillos subordinando el mundo entero a la conveniencia o la inconveniencia inmediatas o a la clase indefendible a la que pertenece.

La desconexión entre las esferas del paternalismo y del egoísmo individual, que desequilibraban *Senhora* y las primeras novelas de Machado, quedaba así superada. El nuevo narrador de Machado circula indiferentemente entre una y otra, sin decidirse por ninguna de las dos, dando por sentado que se complementan mutuamente. De esta suerte, se opera la menos edificante de las asociaciones posibles de esos mundos: se conserva la autoridad paternalista, mientras que sus responsabilidades son rechazadas; el interés privado es buscado con precisa diligencia –al fin y al cabo todos somos individuos racionales–, mientras que el prójimo es tratado de acuerdo con los derechos que asisten a aquellos que tienen propiedades sobre los que no las tienen. Hay quien diría que el resultado no es moderno, toda vez que está infectado de un personalismo patriarcal; otros dirían que se trata de una figura efectiva de progreso.

Maniobras retóricas

Este narrador es una invención que abre un terreno de innovación. Desde un punto de vista técnico, tenemos un pastiche de caprichosos relatos del

³ La estrategia presenta afinidades con la estética antiburguesa de Heine, Flaubert y Baudelaire. Véase el excelente trabajo de Dolf OEHLE, *Ein Höllensturz der Alten Welt*, Frankfurt am Main, 1988.

siglo XVIII y así, en su prefacio a las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos la célebre referencia a Sterne y a De Maistre, reconocidos como sus modelos retóricos. Podría haber mencionado también a Diderot, sobre todo *Jacques le fataliste*. Pero, desde luego, la imitación de escritores excelentes de un siglo anterior rara vez produce buena literatura. Sin embargo, Machado adaptó con una inteligencia artística sobresaliente las exploraciones de la espontaneidad humana del siglo XVIII a sus exploraciones de la irresponsabilidad y la autoindulgencia que en el siglo XIX eran dadas a las elites brasileñas gracias a su posesión de esclavos, y su correspondiente conjunto de relaciones de sujeción personal más o menos forzadas. En efecto, reorientó el descaro más bien juguetón del nada fidedigno narrador del siglo XVIII a las ceñudas realidades de las relaciones de clase en una antigua colonia del siglo XVIII. La disonancia de la combinación señala la inadecuación no sólo de una historia *nacional* que no cumple los ideales contemporáneos de progreso, sino de un nivel más profundo de esos mismos ideales, que de suyo se prestan con facilidad a este tipo de arreglo.

Los adornos literarios de la novela son anticuados, consistiendo en un despliegue excéntrico e incluso *snob* de conocimientos librescos, ostensiblemente ajenos a la realidad moderna; y sin embargo tienen que ver con la áspera realidad de la sociedad de clase contemporánea, como en buena medida hicieran los utilizados por el Realismo del siglo XIX. Hay una mezcla similar de siglo y disposición en el narrador, cuando le consideramos un personaje más. A primera vista, se trata de un poetaastro, un señor ilustrado de gustos anticuados que siempre tiene a mano una cita exquisita de Agustín, Shakespeare, la Biblia, Erasmo, Pascal u otros clásicos. Sin embargo, una vez que a su través vemos el mundo de opresión semicolonial, del que él mismo es un próspero y despiadado beneficiario, el significado íntimo de ese despliegue de urbanidad se ve modificado. La conversación ilustrada se torna grosera, perpetuadora de formas de sociedad bárbaras. Esa inversión es más moderna que los modernos, y es precisamente el tipo de efecto al que debería apuntar el Realismo.

Dicho de otra manera, el narrador indigno de confianza de Machado presenta una inequívoca sustancia de clase y, en tanto que recurso literario, en ello consiste su secreto. Brás Cubas es un tipo social, tan parcial y situado como sus personajes, en cuyo mundo habita. Sus maniobras retóricas no pertenecen en primer lugar al repertorio general del humanismo, del que sin embargo fueron recuperadas. Corresponden y deben su profundidad a su posición acomodada en una sociedad concreta; una parte moralmente condenable del mundo contemporáneo. Las vueltas de campana narrativas de un «civilizadísimo» caballero esclavista del siglo XIX no son las mismas que las de cualquier otro personaje. No son variaciones sobre una tradición clásica de autores que atormentan a sus lectores, sino la traducción indirecta de un aspecto real e inconfesado de la historia moderna.

En las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado despoja a los procedimientos narrativos de su neutralidad y autoridad inocentes, desmintien-

do la idea misma de una función narrativa abstracta capaz de flotar por encima del tiempo histórico. Lo que tenemos entonces no es sólo la conciencia del relato en construcción, sino algo más radical y sin precedentes: un relato que opera en un plano sumamente culto y artístico, y que sin embargo forja el mundo con arreglo a un interés particular e indefendible, en cuyo interior debemos explorar si queremos comprender lo que está sucediendo. Me cuesta pensar en un escritor que lleve a cabo ese desenmascaramiento decisivo con mayor osadía y minuciosidad. Del mismo modo, el lector de las *Memórias póstumas* está obligado a leer a contrapelo, rechazando la ayuda del narrador –ya que éste sólo responde a su propio interés– y, si es capaz de ello, procediendo contra el mismo, con la ayuda de todo el escepticismo y el espíritu crítico que pueda reunir. En vez de buscar las intenciones del autor, ha de descifrar el significado de toda la forma, de la que las intenciones no son más que un elemento. Una vez puesta en tela de juicio la autoridad del narrador, nos corresponde interpretar lo que oímos y vemos cuando leemos. Hemos de convertirnos en lectores independientes, activos y juiciosos, a cuya creación aspira una verdadera literatura moderna, como una especie de umbral histórico.

La adaptabilidad de la civilización

Para terminar, recapitulemos algunos de los pasos que condujeron de la ficción provincial de una antigua colonia a la escritura avanzada de Machado. ¿Qué obstáculos tuvo que superar? En primer lugar, se encontraban las peculiaridades y las anomalías de una nación de independencia reciente, que heredaba la marginalidad internacional de su pasado colonial y la falta de derechos de su población pobre. Bajo tales condiciones, la importación de ideas y formas culturales para cerrar la brecha con respecto al mundo avanzado era en cierto modo una tarea patriótica. Sin embargo, toda vez que el mundo de las relaciones locales era de orden distinto, esa importación creó a su vez dificultades especiales, a medida que las ideas y las formas contemporáneas eran sometidas a usos y pruebas imprevistos. Hemos visto, por ejemplo, que la tentativa de las novelas realistas de Alencar no era realista en sus móviles. Respondía más bien a un despliegue de familiaridad con las modas metropolitanas, a un intento de ponerse a la altura de sociedades que eran nuestros modelos, que a una revisión crítica de relaciones sociales presentes o pasadas. Por otra parte, desde luego, la imitación directa conducía a la pérdida de la clarividencia y las aristas críticas del Realismo, cegando al artista frente a lo decisivo en la sociedad brasileña.

Machado, que era más joven y perspicaz que Alencar, intentaría reparar el daño. Abandonó los temas habituales del Realismo, asuntos procedentes de momentos importantes de la historia europea reciente, y se centró en su lugar en el tema poco elegante de las relaciones sociales dominantes en Brasil. Una consecuencia inesperada de su esfuerzo de aproxima-

ción a la realidad local consistió en que su escritura en ese periodo perdiera contacto con el mundo contemporáneo en general. Era menos ingenio y más complejo que el intento de Alencar, pero no menos provinciano, e incluso más remoto a partir de una idea más amplia del presente.

Cuatro novelas y ocho años después, Machado conseguiría realizar la síntesis. Conservó los descubrimientos sociales de su juventud, pero adoptó una visión menos comprensiva de los mismos. Ahora consideraba que los buenos consejos impartidos por amables novelistas no mejorarían las maneras de nuestras clases privilegiadas. Su forma de trato hacia los no privilegiados determinaría la suerte del país durante un largo periodo posterior. Una inquietud parecida suscita el hecho de que este proceder se extendiera más allá de sus fines inmediatos y prácticos hasta alcanzar también el campo de la cultura y a decir verdad a toda la tradición occidental, que perdió su poder vinculante y se vio obligada a adaptarse al estilo brasileño de intimidación de clase. A estas alturas, Machado había renunciado a intentar cambiar lo que debía ser cambiado, pero no podía serlo. En su lugar, intentaba extraer todas las consecuencias posibles del fracaso de su sociedad a la hora del cambio. En las primeras novelas, la autoridad arbitraria de los propietarios era susceptible de reforma, de ahí que apareciera como un defecto lamentable y ocasional que proporcionaba el pivote dramático de la trama. En las *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado desplaza ese elemento a una posición mucho más relevante, haciendo del mismo la ley que gobierna la conducta del narrador. Consigue con ello que el narrador lo remede y estilice desde el principio hasta al fin, haciendo del mismo la perpetua y omnipresente atmósfera negativa de la vida nacional.

Este narrador volátil e indigno de confianza, con sus interminables y *shandeanas*⁴ vueltas de tuerca, es vehementemente moderno. Brás Cubas es un recurso literario que convierte en forma el contenido decisivo de la novela brasileña anterior a las *Memórias*. En cuanto tal, estamos ante una verdadera superación dialéctica ante un avance decisivo que puso la concepción de la literatura en Brasil a la altura de sus homólogas avanzadas en otras partes del mundo. Al igual que James, no creía en una realidad que no estuviese mediada por un punto de vista. En su escritura, esa mediación tiene un carácter conflictivo de clase, que va más allá de las cuestiones de psicología individual. La voz indigna de confianza es sin duda una voz social, parte integrante de una cuestión social, que coincide con el Realismo en términos inesperados. Asimismo, aquel narrador excesivamente leído media entre la civilización en general y esta esfera limitada y semisegregada con una impronta colonial, una especie de patio trasero del mundo moderno.

⁴ En referencia a la novela de Lawrence STERNE, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1760-1767), Madrid, Akal, 1986. [N. del T.]

Inevitablemente, esa mediación no es benigna, de resultas de su carácter de clase. Dicho de otra manera, el narrador está plenamente satisfecho del abismo que separa a los personajes cultos de los ignorantes acerca de los cuales nos habla y que forman su mundo. La comedia manifiesta presenta a una elite que traiciona a sus subordinados y a la que no entristece su desaliento. El efecto menos obvio y más moderno de la novela consiste en obligarnos a reconocer la adaptabilidad de la civilización a propósitos que son contrarios a su idea misma. Si tenemos en cuenta que aquellos eran los días felices del imperialismo, advertiremos que la sátira que Machado lleva a cabo del uso indecente de los mejores recursos de la civilización pulsa una cuerda que resuena más allá de su escenario local. Ya fuera porque no había medios visibles de superar tales condiciones en el plano local, o porque la deriva global de la época presentaba opacidades, con esta novela la literatura brasileña construyó un lugar estratégico a partir del cual es posible pensar el presente del mundo.