

HORACIO COSTA

BRASIL, 1933: SERAFIM, CAETÉS Y CASA-GRANDE

El tiempo crea y borra sus huellas. Partiendo de la premisa de que es un trabajo de Sísifo rescatarlas, me planté como objetivo en este ensayo una reflexión sobre tres obras brasileñas publicadas en 1933. Esta fecha es doblemente atractiva. Por un lado, el número redondo —50 años— que nos separa de ella nos invita a hacer un corte longitudinal que nos revele el lugar que ocupan esas obras dentro de la literatura brasileña reciente. Por otro, si el tiempo crea y borra sus huellas, cabe al intelectual proceder de igual manera en relación a las suyas para situarse y dialogar con el tiempo para en él interactuar. Se me podrá acusar de que es altisonante, si no fuera de lugar, la idea de rescate anteriormente señalada. En primer lugar, porque la *forma-mentis* de un determinado momento histórico no se puede reconstruir y cuando nos dirigimos a ella es apenas especular y especulativamente. Además, tanto el *Serafim Ponte-Grande* de Oswald de Andrade cuanto el *Caetés* de Graciliano Ramos, como *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre, dispensan tal esfuerzo dado que son libros llenos de vigor. Sin embargo, todos sabemos que una cultura es un todo significativo que necesita revisiones continuas para que pueda mantener viva la atención, y de sucesivos rescates para que la estimulante parcela de la tarea de construcción que nos toca a cada uno se prosiga, extendiéndonos su universo de nexos.

Decía en una entrevista reciente Haroldo de Campos que su relación con la tradición es “musical”. Usando su terminología, y también otra, originaria de la Antropología —desde mi punto de vista, la metáfora mayor de este siglo en la cultura brasileña— me atrevo a decir que mi relación es *fágico-musical*. Fágico-musical: a la voracidad omnidirigida se suma la ligereza contrapuntística; a la saña, la sensibilidad crítica; al trabajo de procesarnos, el placer. De esta forma reunimos una variante fundamental que nos lleva a poder apropiarnos del mito según nuestra conveniencia— inclusive porque, como bien explican los teóricos de la americanidad, éste apenas es parcialmente nuestro y podemos hacer con él lo que queramos. De esta manera “nuestro” Sísifo cargará rocas como si fueran copos de algodón, al subir cuesta arriba una montaña que en vez de ser pedregosa estará revestida de lujuriosa vegetación. A partir de esta pequeña pero importante subversión —de este espíritu que, para volver al marco original, estaba muy distante del Brasil del 1933— paso ahora a tratar las obras y los autores en juego.

Es el propio Oswald de Andrade, en el final de *Serafim*, el que data la composición de su novela “de 1929 (era de Wall-Street y Cristo) para atrás”. Ahora bien, su difícilmente continuo *patchwork* de once unidades-episodios¹ —que parodia hasta saciarse los “estilos” vigentes entonces y que nos cuenta, sea en la primera o en la tercera persona, las aventuras de un paulista tan experimentalista en su vida cuanto lo es el

autor en su escritura— este *patchwork*, decía, es un libro que se inserta en la mentalidad arriesgada y anarquizante del primer modernismo brasileño. De hecho, aunque sean cuatro los años que separan el *crack* del 29 al año que aquí tratamos, la distancia entre ellos tal vez sea mayor que entre 1933 y 1983, a los cuales une el estigma de la crisis. Esta, sin duda, es la palabra adecuada para sintetizar la transformación de la mentalidad de los modernistas de primera hora, como Mário y Oswald de Andrade, con el advenimiento de la nueva década. De pronto ellos se expusieron —o fueron violentamente expuestos, mejor dicho— a una concientización acelerada de los mecanismos históricos y a una creciente presión de alineamiento político e ideológico, a la cual cada uno respondió a su manera. Un lenguaje distópico es el que sucede a la utopía modernista de los años veinte del café, basada esta última en una enorme autoconfianza que se reflejaba en una sensación de total libertad cradora. A la juvenil vanguardia, florecida a la sombra de una República oligárquica y anacrónica, sucedió un puñado de jóvenes preocupados con el presente del “país del futuro”, sonriente y eterno. Es en los fragmentos de una imagen nacional dividida, entre contradicciones que se acumulaban por todas partes y que la Revolución del 30 sólo había intensificado con la instauración de la dictadura de Vargas, que debemos leer el prólogo de *Serafim*, escrito y publicado en 1933. La relación de odio-amor que el autor mantiene con su obra queda esclarecida en aquellas frases en que Oswald declara que *Serafim* pertenece a una fase de su vida en la que él se comportaba como un “clown de la burguesía” —cuando por ejemplo el *enfant-terrible* escribe las *Memórias sentimentais de João Miramar* (1923)— y que todo el libro sin retoques debería ser tomado como el “Epitafio” de lo que su autor fue. Oponiéndose a su propia obra con tanta pasión como la que lo llevara a su escritura —como avergonzándose de ella—, Oswald en un gesto parece ignorar sus reales conquistas literarias y centraliza sus preocupaciones en una justificación/detracción del contenido de su novela, dejando de lado su estructura narrativa y sus hallazgos estilísticos. Estos dos últimos manifiestan una agilidad metonímica sorprendente y una diseminación del nivel paródico del discurso, y siguen ofreciendo un patrón de capacidad inventiva en la elección de los recursos literarios. Tanto el montaje de las unidades del libro —que debe mucho al lenguaje cinematográfico y a la estética cubista—, como la disposición del nivel de “silencio semántico” donde se ejercita el lector y que viene diseminado a lo largo del libro, son operaciones de genio indiscutible. Además de eso, cabe decir que existe otro punto en pro de *Serafim*: al ser un experimento lingüístico-literario, fácilmente se lo podría insertar en un linaje ibérico de libros de viajes. El ancestro visible de *Serafim* es el ex soldado, ex pirata y ex es-

clavo Fernão Mendes Pinto, cuya *Peregrinação* es la mayor obra portuguesa en prosa del Siglo de los Descubrimientos. Detrás del humor irreverente que desprenden los epígrafes tomados de la *Historia de la conquista espiritual de América*, del jesuita Montoya —que en el libro precede al festín antropofágico, última de las unidades —episodio y final— y reinicio posible de *Serafim*— o de la *Historia trágico-marítima*, de Gomes de Brito, viene enmascarada una conciencia de *gênero* que enriquece al relato.

El héroe, o anti-héroe si así lo prefieren, pasa buena parte del tiempo narrado explorando continentes, puertos y costumbres exógenos, en una búsqueda de la novedad y del placer como sólo es dado a aquellos que de estos se mantuvieron alejados. Abrumado marido convencional, Serafim Ponte-Grande se enriquece con los despojos de una revolución liberal para después embarcarse rumbo a Europa y allí gastar sus fondos adquiridos a regañadientes. A partir de este momento el héroe está en el mar, en una “utopía del viaje permanente y redentor, en busca de la plenitud a través de la movilidad”, como dice acertadamente António Cândido.²

Si Oswald tenía definida esta prodigalidad de aspectos admirables en su obra, ¿por qué entonces en contra de ella lanza su bilis *partisan*? Excluyendo la posibilidad de que el prólogo a *Serafim* se haya constituido en otra *boutade* más, nos enfrentamos con el siguiente cuadro: Oswald se vio paralizado por la tensión creada entre el vanguardismo que había practicado hasta entonces y una explosiva conciencia del subdesarrollo brasileño, viendo en este caso los términos “vanguardia artística” y “subdesarrollo nacional” como irremediabilmente antagónicos o excluyentes. Sin embargo, lo que estos cincuenta años aclaran es que la fábrica del libro supera totalmente la confusión oswaldiana de aquel momento, y viene navegando a nuestro encuentro a través de aguas calmas. El “gran no —libro de fragmentos de libros”— como dice Haroldo de Campos—, inclusive por ejemplificar la discusión apuntada arriba, continúa ejerciendo un poder de atracción no menos que magnético en las generaciones actuales.

También Graciliano tenía una relación complicada con su *Caetés*. Este, como *Serafim*, fue escrito en la década de los veinte y no apareció sino hasta 1933. Es un libro de estreno literario, publicado a instancias de otros escritores amigos de Graciliano y, todavía más que *Serafim*, no llamó la atención fuera de restrictos círculos literarios. Los paralelos entre los dos libros no van más lejos. Si *Serafim* tiende al más arrojado modernismo y tiene su filiación estilístico-formal en una contemporaneidad vanguardizante internacional, si, en una palabra, su matriz (sin ningún sentido peyorativo) se encuentra en París, y palabras como “surrealismo”, “dadá” y “bricolage” están en el horizonte de su concepción, *Caetés* presenta un corte literario formalmente conservador, decimonónico. Al contrario de los modernistas del sur, preocupados por la invención de una “lengua brasileña” autónoma de la portuguesa, Mestre Graça quiere *escribir bien*; por esto el arsenal expresivo acumulado en la ex metrópoli le servía perfectamente y de ahí que no nos sorprenda verificar allí la presencia de un Eça de Queirós. Con el pasar de los años y la definitiva conquista por Graciliano Ramos del arte de la novela en obras que suceden a *Caetés*, como *San Bernardo* y *Angústia*, la sombra del gran escritor portugués se irá disipando, hasta volverse un residuo detectable en el cuidadoso ordenamiento sintáctico del discurso que siempre fue un rasgo dominante en su obra. En *Caetés*, a pesar de todo, la presencia de Eça es fundamental. En este libro, el personaje João Valério está es-

cribiendo una novela histórica que se desarrolla como un segundo plano narrativo que ejerce una función irónica en el texto. El esquema es análogo en *La ilustre casa de Ramírez*, libro póstumo del portugués publicado en 1900. Sin embargo —y fuera del ya mencionado corte decimonónico— las semejanzas terminan ahí. El queiroso Hidalgo de Ramírez ve publicada su novela histórica con éxito. La popularidad que ésta logra le garantiza no sólo un cargo representativo sino también una lucrativa encomienda colonial en África, después que sus raíces familiares son alegóricamente recuperadas en un antológico episodio. De acuerdo con la novela histórica como *gênero*, en Eça de Queirós asistimos a un proyecto de valorización de las fuentes nacionales.³ Lo contrario pasa en Graciliano.

Empero, el propio título de su novela nos remite a una realidad histórica (Caetés era la tribu indígena que practicó por primera vez el canibalismo, devorando a un jerarca portugués, el obispo Sardinha, que naufragó en las costas nortestinas en 1554) y la novela que escribe el personaje João Valério de *Caetés* está predestinada al fracaso, a no ser jamás completada, a la inversa de lo que ocurre en *La ilustre casa de Ramírez*. ¿Qué habrá querido significar con eso el autor?

La respuesta es compleja y exige una explicación más amplia y definida del mensaje de Caetés. Como intentaré aclarar, el libro se basa en una triple negación. La primera, como pudimos observar, está dirigida en contra del modelo de Eça de Queirós. Para Graciliano, la novela histórica no restituye el presente— o sea que no es suficiente un origen histórico-mítico para resolver el presente del personaje. En la novela, João Valério, corregidor mediocre de una casa comercial y habitante de una ciudad de provincia igualmente mediocre, se enfrenta con una pasión arrebatada por la mujer de su patrón. La clásica historia del triángulo se repite, llevando a los protagonistas a un final trágico, dado que el patrón termina por suicidarse e inexplicablemente los amantes se separan cuando todo parecía estar corriendo a su favor. El triángulo funciona como foco central de una narración enormemente preocupada por el nivel de reportaje, de representación de la vida provinciana. La novela histórica que el personaje intenta escribir aparentemente nada tiene que ver con la estructura del libro —la discrepancia entre el asunto antropofágico y la mezquindad del ambiente social en que transitan los personajes “reales” es tajante.

La antropofagia de los *Caetés* no puede ser practicada por João Valério a no ser figurativamente, pues, como bien señaló Rui Mourão,⁴ la función narrativa del plano histórico es la de trabajar como catalizador de las frustraciones del personaje-autor. Este termina por convertirse en antropófago imaginario al dar canibalísticamente fin a todas las figuras humanas de su medio social en su novela histórica inacabada, empezando por su patrón rival amoroso, presagiando o deseando su muerte.

La segunda negación implícita en *Caetés* va directamente dirigida al Modernismo sureño, y notoriamente a la corriente “antropofágica” liderada precisamente por Oswald de Andrade, autor del *Manifiesto Antropófago* de 1928. Como sabemos, el evento del obispo Sardinha, mencionado anteriormente, está en la base del *Manifiesto* que Oswald, en su estilo, data “del 374 aniversario de la deglución” del infeliz portugués. El *Manifiesto*, bebiendo en fuentes europeas —acordémonos del *Manifiesto Caníbal* de Francis Picabia de 1920⁵— bregó por un retorno al primitivismo amerindio, lejano de la moral cristiana y occidental, en una búsqueda de una “Edad de Oro” mítica, en la cual estarían

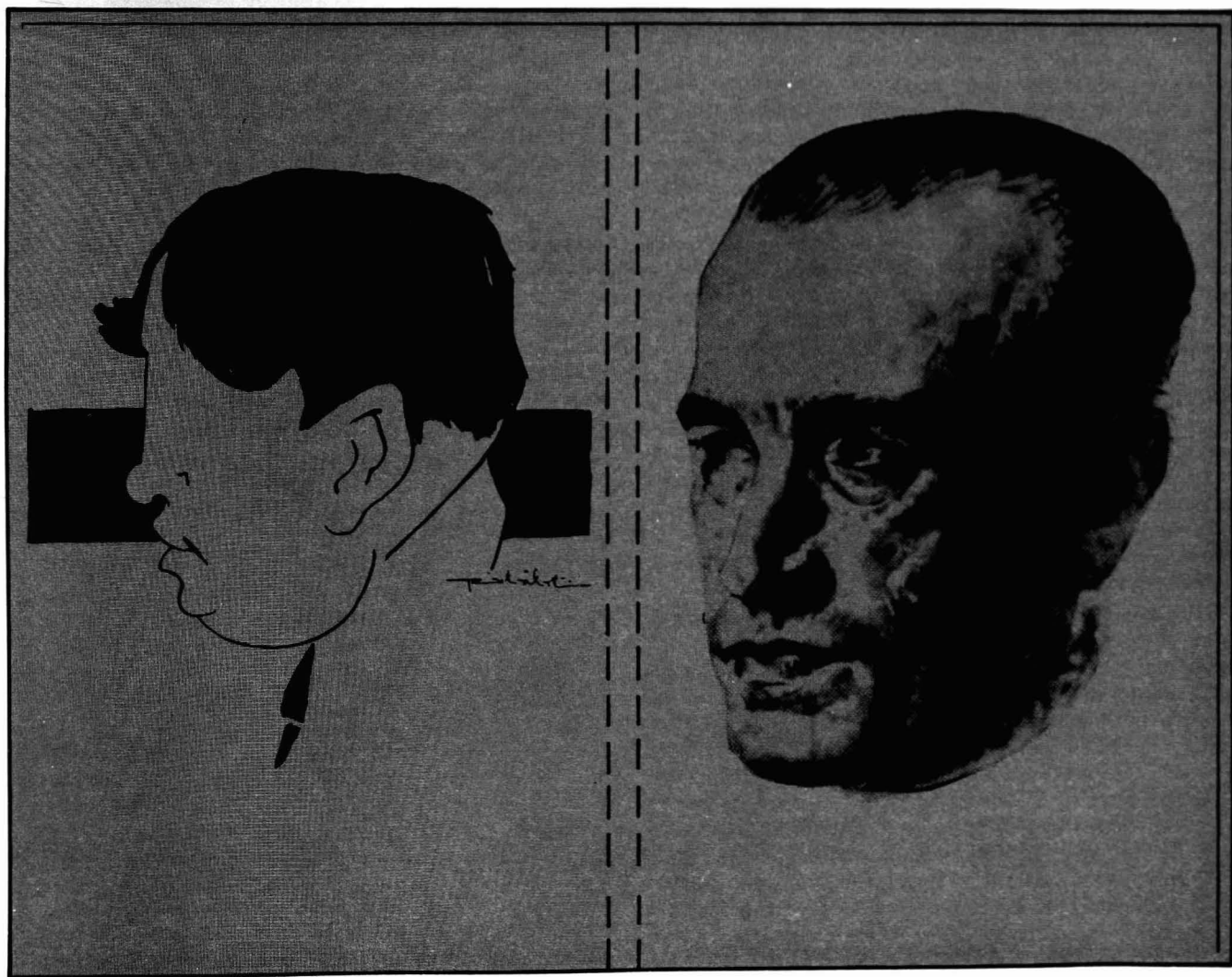
ausentes todas las represiones, neurosis y conflictos del mundo contemporáneo. Teniendo en cuenta el fracaso de la novela histórica en *Caetés*, esa postura anarco-modernista pasa por puro dandismo intelectual alentado por los sureños "importadores de Marinetti", como dice ácidamente Graciliano.⁶ La metáfora antropofágica en términos oswaldianos carece de fundamento porque está demasiado distante de la realidad experimentada por Graciliano e igualmente ausente de su universo estético. Al signo positivo con que el modernismo valorizó esta metáfora, Mestre Graça antepone uno negativo: João Valério "canibaliza" a una ciudad entera, mas sin ningún *glamour* (el *glamour* que está presente en todas las acciones —antropofágicas o no— de *Serafim Ponte Grande*).

El tercer "No" de Graciliano exige una atención especial del lector para ser detectado. En un reciente trabajo sobre el autor de *Caetés*, Rodríguez Monegal apunta el engaño en que caen aquellos que tienden todavía hoy a ver en Graciliano un escritor "regionalista".⁷ Se puede entender, considerando hoy el marco de la publicación de *Caetés*, que la clasificación de Mestre Graça haya incidido dentro de los límites del regionalismo de los años treinta. Desde la aparición del *Manifesto Regionalista* de Recife en 1926, imaginado por Gilberto Freyre y firmado por nombres prominentes de la intelectualidad nordestina, la producción novelística brasileña parecía sufrir una polarización entre "regionalistas" y "urbano-experimentalistas" (a imagen y semejanza de los "southerners", como el Faulkner de *Absalom, Absalom* y los

metropolitanos, como el Dos Passos de *Manhattan Transfer*).

En este caso, todo lo que vendría del calcinado nordeste brasileño cabría naturalmente en una categoría que, por basarse en una definición bastante geográfica, simplifica las diferencias de origen literario que singularizan autores y obras. *Caetés* fue visto, por ser entre los libros de Graciliano aquel que significa en el nivel topográfico, de nomenclatura, como una obra integrante del movimiento liderado por Freyre que quería afirmar y defender los valores locales. Desde mi punto de vista, Graciliano pretendía todo lo contrario. A la visión neo-romántica de Freyre —como veremos en seguida, cuando nos detengamos en *Casa-Grande*—, preocupada en trascender todo lo que fuese regional, Mestre Graça contrapone en *Caetés* un retrato conciso y sórdido de la mezquindad provinciana absolutamente "intrascendentalizable". Tácticamente, Graciliano solapa la base del discurso regionalista al destituir de la "región" todo interés específico, al no "emocionarse" por ella.

Caetés tiene así, para Graciliano, un papel fundamental que el escritor una y otra vez no supo o no quiso valorizar. Para él, *Caetés* era un sublibro, un esfuerzo mal acabado de principiante. Empero, sin el apuntado tripié de negaciones —al modelo europeo y a un género concreto, el de la novela histórica, donde el pasado es la llave del futuro, al vanguardismo cosmopolita del sur de Brasil, que en su versión oswaldiana pedía el retorno mítico a una edad "matriarcal" apagada en el presente de la sociedad y, finalmente, a la postura



regionalista en la literatura que, al intentar recuperar una memoria inefable ve, subrepticamente, una vez más la ascendencia del pasado sobre el presente—, Mestre Graciliano quizá jamás hubiese llegado a precisar la especificidad de su escritura dentro de la literatura brasileña, pues, como bien apuntó Wilson Martins, el centro de la preocupación de Graciliano coincide con una posición de moralista pertinente a la universalidad de la manifestación del “bien” y del “mal” en el presente de sus personajes, muy lejos de estrictos límites regionales.⁸ Sin *Caetés* no habría *San Bernardo* o *Angustia*, y sin este libro documento definidor de un lugar literario, Graciliano no podría ser considerado “sin concesiones”, como bien precisa Rodríguez Monegal, el eslabón entre Machado de Assis y Guimarães Rosa.

¿Y *Casa-Grande*? Podrá parecer fuera de lugar hablar de un libro de sociología en el ámbito de un ensayo sobre literatura. Estoy en desacuerdo. Lo que hace que una obra sea literaria, a mi modo de ver, no es propiamente su origen literario, sino el uso que los escritores hacen de ella en el universo de la literatura, como también su calidad en el empleo del lenguaje. En resumen, lo que hace literaria a una obra es su “literaridad” y no su rotulación. En *Casa-Grande* hay una intención literaria que es ilustrada tanto por el hecho de que su autor prefiera ser considerado como escritor y no como sociólogo cuanto por el papel de catalización literaria que esta obra presenta junto a un grupo de intelectuales nortescos “regionalistas”. Hubo, entonces, una lectura literaria de *Casa-Grande*. Pero antes que pasemos a ella, es preciso abreviadamente contextualizar al libro en un contexto sociológico.

Escaparía de la naturaleza de este ensayo precisar todo el impacto de *Casa-Grande*. En pocas palabras, ésta se constituye en un marco que está en contra del raciocinio sociológico imperante en lo relativo a las relaciones raciales en el Brasil en el periodo que va de 1880 a 1920, clasificado como “racismo científico”. En el horizonte de *Casa-Grande* está el deseo de ver de frente la realidad brasileña, llevando a colación términos entonces chocantes como sexualidad y relaciones extraconyugales entre blanco y negro. *Casa-Grande e Senzala* es parte, en lo que toca a lo que indaga el proceso de formación de la identidad nacional, del ciclo de libros contemporáneos que se preocupan por trazar “retratos” del Brasil.⁹ No obstante, en términos sociológicos, se puede señalar a pesar de todos sus aspectos innovadores una gran falta en el libro: la inexistencia de un análisis de clase para iluminar cuestiones raciales, como bien observó Dante Moreira Leite.¹⁰ Este desliz se vuelve más evidente si comparamos el análisis freyriano al de Caio Prado Jr., también en un libro de 1933, la *Formación económica del Brasil* que, por motivos obvios, supera los límites de este ensayo.

La ascendencia de Freyre, como vimos anteriormente, data de la aparición del *Manifesto Regionalista* de 1926. El *Manifesto* cristaliza inquietudes que tienen su origen en la estadía de Freyre en el sur de los Estados Unidos y se constituye en el puente para la escritura de *Casa-Grande*. Alrededor de él están reunidos nombres como Raquel de Queirós, José Lins do Rêgo y Jorge de Lima, todos embarcados en un proyecto de autoidentificación y de recuperación de las fuentes regionales. Este proyecto generacional debe tanto al naturalismo —en su preocupación de retención mimética de la realidad del medio social y geográfico—, cuanto a un abordaje más psicológico que podríamos remitir al esfuerzo literario proustiano en la búsqueda de un tiempo perdido. Es precisamente a través de Jorge de Lima que Gilberto

Freyre lee a Proust, y, sin duda alguna, el punto de vista de *Casa-Grande e Senzala* está marcado por la noción de la *durée* proustiana. En Freyre, la intención de hacer cohabitar un discurso científico con uno literario resulta evidente. Si con relación al primero se puede argumentar que *Casa-Grande* deja pasar o disminuye la importancia de sistemas analíticos lógicamente pertinentes al asunto tratado —esclavitud—, con relación al segundo lo que se observa es una inversión de la ecuación proustiana. El interrogante e interlocutor de Proust es el Tiempo; lo que busca el francés es su esencia y su dimensión. Gilberto Freyre no va tan lejos: cuestiona el producto del tiempo, su aspecto aparente, su materialidad. ¿Qué hay detrás de esta inversión?

Varias generaciones de intelectuales brasileños, que han estudiado con *Casa-Grande*, enfatizan su carácter “clasista enmascarado”. No existe en Freyre la demostración del desgaste temporal; a la *recherche* freyriana le faltó el esencial último volumen de la *recherche* proustiana —*Le Temps Retrouvé*—, en donde el tiempo reencontrado muestra el reverso de una evocación constante y deformadora. En Freyre, por detrás del discurso para-científico, existe una aproximación nostálgica al fenómeno temporal que, en términos estilísticos, está asociada a una difícilmente controlada prolijidad. Si en *Serafim* vimos un uso experimental del lenguaje al control de los recursos lingüísticos, que será la tónica de Graciliano en su madurez como escritor, en Freyre, en cambio, hay un desbordamiento que, si en momentos parece vivaz y elegante, en otros se vuelve aburrido y reiterativo. A pesar de sus reales contribuciones al pensamiento brasileño de este siglo, *Casa-Grande y Senzala* es leída tanto por lo que muestra cuanto por lo que esconde. Por detrás de su máquina discernimos un designio *revivalist*, al fin y al cabo negador del devenir temporal —como en todas las manifestaciones del *revival*, sea en la arquitectura, las artes plásticas o en la literatura. Por todo esto, de los tres libros publicados hace cincuenta años, y tratados aquí, *Casa-Grande*, que fue un éxito inmediato, al contrario de *Serafim* o de *Caetés*, aparece como el menos resistente al examen del tiempo.

Notas

1. Sigo la división apuntada por Haroldo de Campos en su “Serafim: Um grande No —Livro”, prólogo a la 6a. edición publicada de *Oswald de Andrade — Obras completas Vol. II*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1980; págs. 101-125;

2. in: Antonio Cândido, *O Observador Literário*, Comissão de Literatura, São Paulo, 1959, pág. 91, cit. in Haroldo de Campos, *op. cit.*;

3. Sobre *La ilustre casa de Ramírez* véase el capítulo V— “The Temptations of Pastoral” — del amplio estudio de John Alexander Coleman sobre *Eça de Queirós: Eça de Queirós and European Realism*, Gotham Library of the New York University Press, New York, 1980, pág. 247-284;

4. Rui Mourão —*Estruturas. Ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos*. 2a. ed., Rio de Janeiro, Arquivo Editora e Distribuidora, 1971; págs. 27-52 (“Caetés”);

5. Véase a este propósito Benedito Nunes, *Oswald Canibal*, São Paulo, Perspectiva, 1979, especialmente el primer capítulo “Antropofagia e Vanguarda —Acerca do Canibalismo Literário”, págs. 7-39;

6. Léase *Fortuna Crítica*, editada por Sonia Brayner, Rio de Janeiro, José Olympio Ed., 1977;

7. Vide — Emir Rodríguez Monegal: “Graciliano Ramos y el regionalismo nortescos” in: Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, Nueva Época, No. 30, octubre de 1983; págs. 34-42;

8. in Wilson Martins: “Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor”, apéndice a la 12a. edición de *Caetés*, Rio de Janeiro, Livraria Martins Editora, 1976;

9. Véase la periodización estipulada por Carlos Guilherme Mota, en *Ideologia da Cultura Brasileira*, São Paulo, Atica, 1977, in “As Marcas do Progresso” —Redescobrimiento do Brasil (1933-37), págs. 27 y ss;

10. cit. in Carlos Guilherme Mota, *op. cit.*, pág. 31 y ss;