

## *Narrativas de la experiencia (aproximación a A hora da estrela, O motor da luz, A doença, uma experiência y Resumen de Ana)*

VILMA SANT' ANNA ARÊAS  
Universidad de Campinas  
(UNICAMP)

*Harto más arduo es conocer a los contemporáneos. Son demasiados y el tiempo no ha revelado aún su antología.*

Jorge Luis Borges

El título de este ensayo puede parecer inadecuado, pues relaciona libros<sup>1</sup> a primera vista irreconciliables. Aunque sean contemporáneos, veintidós años los separan, lo que, sin embargo, no representa el mayor motivo de sus diferencias: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, es de 1977, *Resumo de Ana*, de Modesto Carone, de 1998<sup>2</sup>, y se intercala entre ambos *O motor da luz*, de José Almino, de 1994, y *A doença, uma experiência*, de Jean-Claude Bernardet, publicado en 1996.

Sin embargo, mi propuesta es examinarlos a partir de la experiencia radical que describen, enlazando los límites de la subjetividad y de la vida social en el interior de formas de ficción muy sofisticadas.

A modo de ejemplo absolutamente resumido: el libro de Clarice al hablar de literatura, del lugar del intelectual y de la propia autora lo hace a través de la pobreza urbana vista a partir de una representación circense; *Resumo de Ana*, al trabajar aspectos de la tradición literaria, especialmente la representación del personaje humilde, examina las penurias del pasado

---

<sup>1</sup> Clarice Lispector, *A hora da estrela*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977; José Almino, *O motor da luz*, Rio de Janeiro, 34 Letras, 1994; Jean-Claude Bernardet, *A doença, uma experiência*, S. Paulo, Cia das Letras, 1996; Modesto Carone, *Resumo de Ana*, S. Paulo, Cia das Letras, 1998.

<sup>2</sup> La primera parte de *Resumo de Ana*, homónima del libro, se publicó en *Novos estudos*, S. Paulo, Cebrap, núm. 25, 1989.

familiar del autor, provenientes de la desarticulación del trabajo en el campo desde la crisis de la Monarquía (proclamación de la República, 1889, golpe de Estado, 1937, que consolidó la República oligárquica en el país), hasta nuestros días; José Almino organiza su ficción en forma de mosaico, tejida con hebras de memoria y literarias, alrededor de las consecuencias del golpe político de 1964, que llevó a los militares al poder, a sus opositores más directos a la muerte, a la cárcel o al exilio y destruyó las esperanzas democráticas en Brasil; finalmente en *A doença, uma experiência*, Jean-Clau- de Bernardet, al trabajar la relación vida/arte, subraya la circunstancia de tener sida en un país cuyo sistema de salud pública es ineficaz, insuficiente y corrupto.

Junto a esa doble hebra —personal y social— que enlaza a las obras, y a pesar de sus diferencias, éstas poseen rasgos comunes. Por ejemplo, están todas ellas escritas en primera persona, cuya máscara mimética simula reflejar límpidamente el rostro del autor. Esta circunstancia tiene un valor particular en la literatura brasileña, cuya identidad se construyó muchas veces, a partir del siglo XVIII, mediante rasgos autobiográficos, sin que eso le hiciese perder el alcance universal. La observación es de Antonio Candido<sup>3</sup> al analizar libros de Carlos Drummond de Andrade (*Boitempo*), Murilo Mendes (*A idade do serrote*) y Pedro Nava (*Baú de ossos*), publicados entre 1968 y 1973. Se trata de tres autores mineros de quienes el crítico analiza sus obras sobre el telón de fondo de la tradición autobiográfica de Minas Gerais.

Repasando la tradición literaria e histórica de ese Estado, vinculadas al desarrollo urbano, Antonio Candido concluye que hubo en esa época una «opción universalizante» que tuvo como consecuencia la incorporación de las normas cultas, «necesarias para nuestra configuración como pueblo». La narrativa confesional, imaginaria o real, desempeñó en ese proyecto un papel importante, haciendo posible traducir lo particular a lo universal. Es decir, el yo inserto en el mundo puede alcanzar la esfera de las generalidades, o de los valores universalizantes. Es eso lo que quiero hacer notar en los cuatro libros que elegí, fieles a tal tradición, a pesar de las diferencias impuestas por el tiempo transcurrido.

En el caso particular de Bernardet, se añade otra circunstancia, que se suma a las nacionales, señalada por Roberto Schwarz cuando alineó su

---

<sup>3</sup> Antonio Candido, «Poesia e ficção na autobiografia», en *A educação pela noite e outros ensaios*, S. Paulo, Ática, 1989.

ficción con «la tradición francesa de la confesión de lo inconfesable, para la cual el valor del arte no se separa del riesgo de la búsqueda de la verdad personal»<sup>4</sup>.

En segundo lugar se trata de narrativas muy breves (el texto de Bernardet tiene sólo 61 páginas en un volumen de dimensiones diminutas), lo que además de concentrar la expresión nos puede causar el mismo encanto que sintió Walter Benjamin frente a los dos granos de trigo expuestos en la sección judía del museo Cluny. Para Benjamin, el tamaño de un objeto era inversamente proporcional a su importancia.

Vale la pena resaltar que en la literatura brasileña actual las narrativas más exigentes son cada vez más breves, marcando su diferencia con la literatura dicharachera de valor nítidamente comercial.

Además de breves, los textos en examen están llenos de hendiduras, discontinuas o fracturadas; aunque este procedimiento fundamental de la modernidad que es la fragmentación, es decir, la negación de un *continuum* histórico y psicológico, según la historiografía y la psicología tradicionales se usa de maneras diferentes. Aquí el fragmento se puede ejercitar desde la escala mínima, fraseológica, como en *A doença, uma experiência*, sin dejar de formar parte de la estructura constructiva de los textos, como en los demás.

Finalmente, a pesar de la diferencia de las elecciones formales, a estos libros se los puede barajar como en un juego de cartas, uniendo o separando los naipes. No sería absurdo, por ejemplo, situar *A hora da estrela* al lado de *A doença, uma experiência* ya que ambos hablan desde la región umbral de la muerte, que amenaza con la desaparición de los protagonistas.

«La muerte» —dice *A hora da estrela*— «que es en esta historia mi personaje predilecto» (p. 111).

Al mismo tiempo los dos textos ubican a los personajes en el escenario fugaz de la teatralización. La expresión «la hora de la estrella» simplemente significa la propia hora de la muerte (Clarice estaba cerca de la agonía cuando lo escribió), momento, según ella, en que «la persona se vuelve una brillante estrella de cine, es el instante de gloria de cada uno y es cuando como en el canto coral se oyen agudos sibilantes» (p. 36). En lo que se refiere al sida, siempre existe la tentación, dice Bernardet, de que el enfermo cree para sí mismo el papel «d'une diva du Sida»<sup>5</sup> sintiéndose «en un escenario de ópera, haciendo chantaje con la enfermedad» (p. 25).

<sup>4</sup> Jean-Claude Bernardet nació en Bélgica, vive hace 49 años en Brasil y está naturalizado. El artículo de Roberto Schwarz se titula «Aquele Rapaz» y se publicó en *Folha de S. Paulo*, 6/9/92.

<sup>5</sup> Está en francés en el texto.

A su vez *Resumo de Ana y O motor da luz* no dejan de encontrar un cierto lugar en el espacio abierto por los golpes militares que marcan la historia del país, terreno sobre el cual los autores construyen sus elaboradas representaciones literarias. Además, en «Ciro», segunda parte del libro de Carone, acompañamos la lucha sin gloria del personaje —como sucede en el libro de José Almino— que intenta tener su propio negocio, su «motor da luz», su pequeña empresa, lo que siempre termina fracasando a pesar de los innumerables sacrificios.

La palabra «experiencia» que figura aquí en el título traza un recorrido sinuoso. Alude en primer lugar al sentido especial de *poiésis* y *poietés* (el *hacer* que produce la obra y a *aquél que la hace*, es decir, a la creación poética, que es el propio vector de este ensayo). Si bien que tal circunstancia tal vez sea factor constitutivo del arte, las cuatro obras desarrollan estrategias originales en esa dialéctica de subjetivación y objetivación, dejando de lado los mecanismos muchas veces seductores —y lucrativos— del mercado o de la esfera administrativa de la sociedad. Van a contrapelo en relación a esta tendencia.

En segundo lugar, la experiencia también significa, según señalé, experiencia social, pues los cuatro textos no esconden su origen contaminado por las desigualdades de nuestra Historia, ya que están vinculados a sus procesos reales.

Por último no hay que olvidar la complicidad autor/lector permitida por la *mimesis* que, según sabemos, implica un *monstrar* que tiene la intención de llevar al lector a mirar, experimentar o *conocer* por su propia cuenta y riesgo, por más difícil o utópico que sea captar el relámpago fugaz de la experiencia estética. Pues no hay ninguna duda sobre la intención de *dar a conocer* que tienen esos textos, que enfrentan como pueden (de la mejor manera, creo) las indecisiones, dudas y una problematización de la experiencia que es posible transmitir al mundo contemporáneo, según teorizó Walter Benjamin en su célebre ensayo<sup>6</sup>.

En la *Dedicatória do Autor* que sirve de introducción a su texto, dice Clarice: «Se trata de un libro inacabado porque le falta la respuesta». En último extremo, esas palabras pueden servir de emblema para las dificultades a las que aludía.

A partir de ahora podemos examinar de cerca y por separado estos textos.

---

<sup>6</sup> Walter Benjamin, «O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Neskov», en *Obras escolhidas, magia e técnica. arte e política*. traducción de Sergio Paulo Rouanet, vol. 1. S. Paulo, Brasiliense, 1985.

## I.

*Me elevo hasta alcanzar mi propia apariencia.*

Clarice Lispector

*A hora da estrela* es el último libro que Clarice publicó en vida. Que todos lo saludasen inmediatamente como obra prima, la hizo desconfiar del valor de la obra en el lecho del hospital donde estaba internada. «No debe valer la pena», afirmó preocupada con la unanimidad, que podría sugerir falta de criterio analítico por parte de los lectores o falta de vigor de un texto que habría elegido no correr riesgos. Veremos que *A hora da estrela* está lejos de tal carácter inofensivo.

La crítica subrayó al comienzo una de las caras de la historia, pariente de los relatos directos de cierta tradición de la ficción brasileña. Al aislar el *mythos* de su enmarañado proceso narrativo, es fácil verificar que aquél se organiza alrededor de Macabéa, nordestina pobre viviendo precariamente en Río de Janeiro, donde acaba siendo atropellada y muerta por un Mercedes Benz amarillo «muy lujoso».

Eduardo Portella, crítico que escribe el prefacio al libro, empieza su exposición con una pregunta un tanto cargada de sorpresa: «¿Tenemos que hablar de una nueva Clarice Lispector, “exterior y explícita”, el *corazón salvaje* comprometido nordestinamente con el proyecto brasileño?»

Desde un cierto ángulo de visión la respuesta a la pregunta sólo puede ser *sí*, ya garantizada por el propio texto: «lo que escribiré no puede ser absorbido por mentes que mucho exijan y ávidas de refinamiento. Pues lo que estaré diciendo será sólo desnudo» (p. 20). El enredo efectivamente narra una historia muy repetida entre nosotros, dentro y fuera de la literatura<sup>7</sup>: vida y muerte de una joven semiproletarizada, en una ciudad «toda contra ella». Nos enteramos entonces de su infancia infeliz en Alagoas, los malos tratos de la madrina que la acogió, su llegada a la gran ciudad, su pobreza, su tuberculosis, su sandez, su amor perdido, finalmente su atropello, irónicamente después del vaticinio de una cartomántica augurándole felicidad.

<sup>7</sup> Clarice Lispector empieza su historia en el punto en que Graciliano Ramos, 40 años antes, en *Vidas Secas*, finalizara la suya, con sus personajes rumbo a la gran ciudad. «Quedarían presos en ella», nos dice el texto, y es eso lo que Clarice nos muestra. (Examiné la cuestión en «Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector», en *Anais*, vol. 1 del I Congresso de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), Porto Alegre, 1988).

Al mismo tiempo, esa historia individual se vuelve ejemplar en la medida en que como la nordestina, «hay millones de muchachas esparcidas en conventillos, vacantes de cama en un cuarto atrás de mostradores, trabajando hasta el agotamiento». De ese *modelo* el texto también nos ofrece una verdadera radiografía centrada en la pobreza urbana: sus vinculaciones con el campo, su mezcla con la esclavitud, su cotidiano saqueado, la alienación programáticamente producida. La subjetividad de Macabéa, por ejemplo, la construyen a pedazos los medios de comunicación y la supuesta cultura radiofónica al alcance de los pobres. En suma, es el retrato de una clase que sólo se puede reflejar en los *Humillados y ofendidos*, libro que en un malévolos suspenso el narrador coloca furtivamente a la vista de Macabéa, pero fuera de su alcance —pues pertenece al patrón, inclinado a la literatura.

Mientras, poco a poco, del lector se va apoderando un cierto malestar creado por la especie de «penumbra atormentada» que borra los contornos y hace estremecer esa historia aparentemente tan sencilla y tan explotada por nuestra tradición. Los catorce títulos, eso mismo, *atorce*, muchos de ellos contadictorios, con que Clarice bautiza la historia, en una exageración cómica de los títulos dobles del melodrama («¿será esta historia un melodrama?», se pregunta en un cierto momento), en principio impresionan y perturban al lector: si hablan de la hora de la muerte —que articula el título principal, *A hora da estrela*, con el título, «Salida discreta por la puerta del fondo»— también aluden a la conciencia pesada del intelectual frente a la pobreza («La culpa es mía»), a la impotencia artística y social («Yo no puedo hacer nada»), al compromiso con formas de arte popular («Historia lacrimogénica (sic) de cordel») y, entre otras alusiones, acaban por resaltar la inmensa melancolía del texto («Lamento de un blue», «Silvido en el viento oscuro»).

Enseguida se percibe que el cimiento del texto está compuesto por un juego móvil de máscaras que se arma para convidar al lector a que participe en el instante exacto en que lo expulsa, deshaciendo la magia. En ese movimiento se percibe que el protagonista de *A hora da estrela* no es Macabéa y sí un narrador llamado Rodrigo S. M. desenmascarado por el propio texto. La *Dedicatória do autor* (p. 7) afirma que es «*em realidade Clarice Lispector*» (el subrayado es mío). A partir de ahí Macabéa se vuelve protagonista de la historia escrita por ese narrador. Narrador que *no sabe*, que está alejado por razones obvias del universo de su personaje, narrador que es incoherente y parece a primera vista un poco superficial. Rodrigo S. M. se podría preguntar como Carlos Drummond de An-

drade: «¿Adónde va el obrero? Me daría vergüenza llamarlo mi hermano. Él sabe que no lo es, nunca fue mi hermano, que no nos entenderemos nunca»<sup>8</sup>.

Por lo tanto, «decir la verdad», elaborar un «documento», «saber íntimamente», desde ya se muestran como proyectos imposibles de ser llevados a cabo.

Así, si desea producir una narrativa «exterior y explícita», a cada momento el narrador invade el relato, confesándose, encharcado de subjetivismo. Su deseo manifiesto de que se trate de «un relato frío» y de que, por lo tanto, «no va a adornar la palabra», evitando la tentación de usar «términos suculentos» en todo momento es contradictorio. Basta cotejar tal proyecto con la siguiente afirmación de dudoso gusto:

*«E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão. Mal ousou clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contra-ton o baixo grosso da dor» (p. 21)*<sup>9</sup>.

Ejemplos como ese, se suceden en todo momento. Aun comprendiendo esa retórica según la intención exasperada de Clarice, a partir de un cierto momento, de escribir «a propósito un libro bien malo para alejar a los profanos que quieren “gustar”»<sup>10</sup>, no queda la menor duda de que a primera vista ella coincide con la tradición verborreica y oficial de una cierta literatura brasileña, sólo programáticamente contestada a partir del modernismo de 1922.

Engarzada en el cuerpo de *A hora da estrela* puede funcionar de varias maneras. Una de ellas, para precisar, por ejemplo, la caracterización de Rodrigo S. M.: aunque se considera «rebelde», está comprometido con una de las líneas estética más conservadora, y que además resbala hacia otras es-

<sup>8</sup> Carlos Drummond de Andrade, *O operário no mar*, en *Sentimento do Mundo* (cf. *Obra completa*, Río de Janeiro, Aguilar, 1977, 4.ª ed.).

<sup>9</sup> «Y lo que escribo es una neblina húmeda. Las palabras son sonidos transfundidos de sombras que se entrecruzan desiguales, estalactitas, encaje, música transfigurada de órgano. Mal me atrevo a clamar palabras a esa red vibrante y rica, mórbida y oscura teniendo como contra tono el bajo grueso del dolor.»

<sup>10</sup> La afirmación está en la p. 20 de *Um sopro de vida* (Rio, Nova Fronteira, 1978), libro compuesto por fragmentos organizado por Olga Borelli, fragmentos concomitantes a los de *A hora da estrela*. Como se sabe, la base del método de composición de la escritora era el de concatenar fragmentos escritos en los momentos de inspiración.

feras, como en el prejuicio que revela en relación a las mujeres intelectuales, resumido en su discutida afirmación de que escritoras, al contrario de escritores, «siempre pueden lagrimear cursi».

Es la conciencia culpable de ese narrador que se siente obligado a hablar de la pobreza, pero sabe que le pagan las multinacionales, la que provoca sus confesiones e intromisiones que interrumpen la narrativa que se dice «fría». El resultado es ese discurso tartamudo que en ciertos momentos no avanza, o sólo lo hace con visible dificultad.

Ahora bien, es el sentimiento de culpa de ese narrador, impudicamente desnudado por Clarice, y su confesado fracaso literario, lo que nos abre la puerta hacia otra dimensión del texto, que también hay que leer como una especie de testamento artístico, vinculado a los varios elementos biográficos de la escritora. Será, por lo tanto, una confesión más en la ficción, tan común en la literatura brasileña.

Desde ese punto de vista y desde la perspectiva del gran desaliento que destila, *A hora da estrela* se puede aproximar a *Um escritor nasce e morre*, de Carlos Drummond de Andrade, incluido en *Contos de aprendiz*<sup>11</sup>, libro del 51, y que es una especie de documento de ficción de sus años de formación, hasta su «muerte» literaria. El «sentimiento del mundo»<sup>12</sup> arrastra consigo el sentimiento de culpa y la necesidad de autocrítica, a pesar de que el fósforo encendido por el personaje drummondiano en el momento de la muerte figurada, y la vela que ilumina los últimos instante de Macabéa sean de distinto voltaje.

En ese momento es necesario abandonar el examen de aspectos parciales de la obra para alcanzar su totalidad, lo que sólo podrá hacerse al revelar su estructura. El modelo que sirve de base y que organiza *A hora da estrela* es el universo circense: momerías y caretas, los excesos del narrador —verdadero *metteur-en-scène*—, el discurso pomposo que denuncia su deseo de *hablar difícil*, participar en el universo culto teniendo formación no convencional y vinculado con la cultura popular —todos esos rasgos se ajustan para componer coherentemente el rostro de Rodrigo S. M.—. Sólo a partir de esa óptica, excesos e incogruencias encuentran su lugar en la economía del texto.

Por otro lado, en esa historia llena de comicidad y dolor, o mejor dicho de dolor de dientes, «cosa de dentina expuesta», especie de «punzada pro-

<sup>11</sup> Carlos Drummond de Andrade, *Obra completa, op. cit.*

<sup>12</sup> *Sentimento do mundo* abriga los poemas de Drummond escritos entre 1935 y 1940, que marca el compromiso social del poeta.



funda en plena boca nuestra», Macabéa personifica al verdadero *clown*, la estrella del show, aunque ese show sea el de la hora de la muerte. La caracterización del personaje no deja dudas: medio «blanqueada», por la «gruesa capa de polvo blanco» con que disfrazaba las manchas del rostro, con la cara deformada por el espejo ordinario que le ponía una «nariz enorme como la de un payaso, una nariz de cartón», los labios finos pintados fuera del contorno, intentando imitar a Marilyn Monroe que, según ella, «era toda rosa», las uñas comidas pintadas con esmalte chillón, dejando ver la suciedad en la raíz de las uñas, todo eso compone una figura al mismo tiempo lastimable y patética. Pariete de los animales humildes, del pasto, dueña de un «cuerpo cariado», «tan joven y ya oxidada», dulce, sin embargo parecida a una «loca mansa», Macabéa tiene, a semejanza de Gelsomina de Fellini<sup>13</sup>, la iluminación de la idiotez, «la felicidad pura de los idiotas», comparte con ella la misma sensibilidad para la música y el mismo corazón amoroso. Sus sueños también son «deslumbrantes pero vacíos» y es suyo «el vacío que llena el alma de los santos».

Los otros personajes de la novela están cortados con el mismo molde: Olímpico, el «gallito de pelea» con su diente de oro, futuro «representante del pueblo», pues no tenía escrúpulos y le gustaban mucho los discursos (y aquí la tragicomedia es verdadera y bien conocida por los brasileños), Gloria, con su enorme boca rubia y pelo oxigenado (además se oxigenaba las axilas, lo que hacía que Olímpico se preguntase excitado si «allá abajo» también era rubia), la cartomántica aceitosa que se pintaba la boquita (resfregándose bombones rellenos) de rojo vivo, con rodajas de *rouge* brillante las mejillas, lo que la hacía parecerse a «un muñeco de loza medio quebrado», etc.

Por otro lado, la simplicidad del enredo —menos trama a veces que suscintas direcciones de palco, como en la *Commedia dell'arte* y en cierto teatro del absurdo— funciona como mero soporte a *sacadas* a un paso del *non-sense*.

Obsérvese el siguiente diálogo entre Macabéa y Olímpico:

*Ele: —Pois é.*

*Ela: —Pois é o quê?*

*Ele: —Eu só disse pois é!*

*Ela: —Mas «pois é» o quê?*

<sup>13</sup> Clarice era cinéfila y admiradora de Fellini, a quien dice parecerse: como él «en la oscuridad y en la ignorancia soy más creativa».

Ele: —*Melhor mudar de conversa porque você não me entende.*

Ela: —*Entender o quê?*<sup>14</sup> (p. 58).

Llegada del seco Noreste, Macabéa sueña con tener un pozo sólo para ella. Le pregunta entonces a Olímpico, creando un verdadero y absurdo *mot d'esprit*:

—*Você sabe se a gente pode comprar um buraco?*

A lo que Olímpico le retruca furioso:

—*Olhe, você não reparou até agora, não desconfiou que tudo o que você pergunta não tem resposta?*<sup>15</sup> (p. 60).

Nos basta también como ejemplo observar a Macabéa que, como no se puede dar el lujo de tener un perro, sueña con amaestrar pulgas —número circense, que como se sabe fue inmortalizado por Charles Chaplin— y que además se imagina lamiendo los potes de crema de belleza en los anuncios que recortaba de las revistas. Así soluciona imaginariamente el hambre y recoloca, para la pobreza, nueva funcionalidad a las inalcanzables mercancías, lo que no deja de constituir una crítica sarcástica a la sociedad de mercado y una redefinición de consumo para los pobres.

A primera vista, las preguntas y respuestas de Macabéa significan, en una lógica del absurdo, el raciocinio basado en la inversión, en el silogismo falso y en lo que Martin Esslin<sup>16</sup> denominó «poesía de la locura real o fingida», al tratar de Ionesco, Pinter o Beckett. Aquí, sin embargo, por las referencias y peculiaridades del contexto, el silogismo sólo es aparentemente falso y la locura sólo es aparentemente fingida, o meramente locura:

<sup>14</sup> Él: —Así es.

Ela: —Así es ¿qué?

Él: —¿Sólo dije así es!

Ela: —Pero, ¿«así es», qué?

Él: —Mejor cambiemos de charla porque tú no me entiendes.

Ela: —¿Entender qué?

<sup>15</sup> —¿Sabes si uno se puede comprar un agujero?

—Mira, ¿no te has dado cuenta hasta ahora, no has desconfiado, de que todo lo que preguntas no tiene respuesta?

<sup>16</sup> Martin Esslin, *O teatro do absurdo*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968. (Traducción de Bárbara Heliadora).

El modelo teatral tiene también otra eficacia: la del alejamiento de la situación, que queda expuesta, desnuda, visible, llevando el sentimentalismo a grado cero, corroído por el artificio circense y por la ironía dramática.

Obsérvese el habla de la cartomántica:

*Macabéa! Tenho grandes notícias para lhe dar! Preste atenção, minha flor, porque é da maior importância o que lhe vou dizer. É uma coisa muito séria e muito alegre: sua vida vai mudar completamente! (...) Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro (sic) em horas da noite trazido por um homem estrangeiro (...) ele é alourado e tem olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos*<sup>17</sup> (p. 92).

«Medio borracha» de felicidad, Macabéa raciocina: «era demasiada suerte encontrar a un hombre de ojos azules o castaños o negros, no había como equivocarse, era vasto el campo de posibilidades» (p. 94).

Ahora bien, el juego de posibilidades y sus armaduras dramáticas instituyen un meneo complicado girando al ritmo acelerado del redoblar de los tambores en los números mortales circenses (en el texto se entremezcla en los instantes de tensión la rúbrica («explosión») que sugiere tal marcación) al que se le añade el bajo continuo del sonido de los segundos que pasan, a través del Radio Reloj Federal<sup>18</sup>, que Macabéa escucha continuamente. Las dos marcaciones con sus ritmos opuestos —lentitud y regularidad *versus* aceleración— hablan del paso inexorable del tiempo que trae en el vientre sus instantes fatales.

Con el juego de las máscaras —que se ponen y se quitan— Rodrigo S. M. es —en realidad Clarice Lispector— que habla de Macabéa, que también es ella misma.

«Macabéa c'est moi—, podría afirmar la escritora imitando a Flaubert. Allí están las referencias a las circunstancias de su vida, desde los orígenes judíos hasta los dilemas de la ficción, pasando por recuerdos infantiles —donde el circo no está ausente, ni la pobreza—, su amor por la

<sup>17</sup> —¡Macabéa! ¡Tengo grandes noticias para darte! Presta atención, mi flor, porque es muy importante lo que voy a decirte. Es una cosa muy seria y muy alegre: ¡tu vida va a cambiar completamente! (...) Un gran dinero va a entrarte por la puerta adentro (sic) a altas horas de la noche; lo va a traer un hombre extranjero, (...) tirando a rubio con ojos azules o verdes o castaños o negros.

<sup>18</sup> Emisora ya extinguida que trabajaba con pequeños anuncios, informes culturales, noticias curiosas al son de los segundos que pasaban y que funcionaban como sonoplastía del programa.

música, su atracción por la quiromancia, la experiencia amorosa varias veces frustrante.

Si nuestros críticos fueron sensibles a este aspecto confesional del texto, les faltó observar, según pienso, el dato formal y la estructura de la narrativa, condensados en la forma que venimos analizándolos y que es tan tradicional como la pobreza. Es el circo y sus convenciones los que permiten el tratamiento distanciado de la subjetividad a través del cortejo de máscaras al que se le añade la observación del contexto, puesto que «en el circo hay una gramática del gesto externo y colectivo opuesta a los sentimientos internos e individuales»<sup>19</sup>. Así es que Clarice se escapa del sentimentalismo apoyándose en esa estructura popular y anti naturalista que tiende a reforzar la acción en detrimento de la auto indulgencia. Al mismo tiempo el tono melodramático está inextricablemente conectado con la farsa y con lo *clownesco*, cosidos con el hilo de la habilidad acrobática: representaciones necesarias, vertiginosas transfiguraciones del dolor individual y colectivo. La escritora sabía que su tiempo estaba agotado:

*Haverá um ano em que haverá um mês em que haverá uma semana em que haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada.*<sup>20</sup>

## II.

*Un amor al que nos apegamos es un paisaje infantil, insensato.*  
José Almino

Hay una línea en la literatura brasileña que coincide con cierta tendencia moderna europea volcada hacia la literatura prosaica o sin énfasis, gestada con la madurez de la conciencia política después de las Grandes Guerras (Montale, por ejemplo, que afirmaba que era necesario «quebrarle el cuello a la elocuencia»). Esa tendencia entre nosotros fue poco a poco

<sup>19</sup> Cf. David Bradby, «Meierhold and Eisenstein», en *Performance and politics in popular drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

<sup>20</sup> Clarice Lispector, uno de los epígrafes a *Um sopro de vida*.  
«Habrá un año en que habrá un mes en que habrá una semana en que habrá un día en que habrá una hora en que habrá un minuto en que habrá un segundo y dentro del segundo habrá un no-tiempo sagrado de la muerte transfigurada».

siendo trabajada a partir de 1922. Por otro lado actualmente hay otra tendencia, más restringida, que se añade a la primera: la translación de los recursos de la prosa a la poesía y viceversa, cuando están en juego escrituras secas, económicas. Seguramente sin las revoluciones del verso libre y del poema en prosa de la modernidad esa tendencia no podría ni siquiera imaginarse, pero pienso que la literatura brasileña la incorporó, transformándola en procedimiento alternativo. Es el uso de la elipsis que asegura ese intercambio y esa convivencia entre los géneros.

Francisco Alvim, por ejemplo, con justicia uno de nuestros más reconocidos poetas contemporáneos, afirma con tranquilidad que el escritor brasileño que más lo influenció y que más lo ayudó a conquistar el propio estilo fue Dalton Trevisan. Dalton Trevisan, es uno de los más sofisticados prosistas de la actualidad, a quien se puede equiparar, tal vez, a Graciliano Ramos debido a la exigencia de sus cuentos elípticos y violentos, afilados como cuchillos.

Pues bien, ahora es el propio Dalton quien se vuelve hacia lo que él denomina *haikais*, en realidad anotaciones radicales extraídas a veces de cuentos escritos anteriormente y que él aísla en la página. La sugerencia es que concentrarían el meollo del relato, o el clima del cuento, con material explosivo, como una granada.

Esa observación inicial es imprescindible al tratarse de José Almino, cuya obra de ficción, *O motor da luz*, se construye con recursos estéticos semejantes a los de su libro de poemas *Maneira de dizer*<sup>21</sup>. Prosa y poesía se entrelazan y se mezclan en el esfuerzo de narrar la subjetividad en confrontación con el mundo.

«La novela *O motor da luz* establece una relación de continuidad con la obra poética del autor, y esa es su mayor calidad», afirma João Moura Jr., otro poeta de interés, al escribir la solapa del libro.

Tal vez sea por eso mismo que se hace difícil encuadrarlo en un género. ¿Será novela? ¿Será realmente ficción? ¿O un mero registro memoria-lístico? ¿Tal vez cuentos? ¿O crónicas?

«Los fragmentos que lo constituyen», continúa João Moura Jr., «se van reuniendo como en un mosaico, en el cual las diferentes piezas forman un todo, un todo tal que es mayor que la suma de las partes». Seguramente el poeta y crítico se refiere al arco de alusiones contextuales y literarias movidas por Almino.

<sup>21</sup> José Almino, *Maneira de dizer*, S. Paulo, Brasiliense, 1991.

A su vez, hablando del libro, Francisco Alvim se refiere al «confesionalismo revigorizado y seductor, lleno de elipsis y de fuerza lírica»<sup>22</sup>. Es justamente el lirismo el que exige el impulso confesional, comprendido no «como simple e irrefrenable deseo de compartir con el lector la circunstancia biográfica», sino como algo «mucho más profundo, que se origina en los embates de un sujeto escindido entre dos pulsiones antagónicas —de adhesión y ruptura— en lo que toca a la propia individualidad, y que puede de verdad expresarse como confidencia, falsa o verdadera»<sup>23</sup>.

Ese librito incómodo, de difícil clasificación, también es difícil de describir. Compuesto por veinte capítulos no cronológicamente dispuestos, a los que se les añade un índice de citas, está cortado por espacios en blanco, agujeros, como obligando a la narrativa a acompañar el movimiento circular y obsesivo de las reminiscencias, del juego regido por memoria y olvido.

Aunque hable de su historia personal y de la historia del país, Almino rechaza la pretendida objetividad del narrador realista tradicional, para quien la cuestión de la posibilidad de determinar un sentido externo a la acción narrada era una partida ganada. Sin embargo, a pesar de la neblina de los sentimientos, hay un deseo manifiesto de narrar lo real, de no cortar los lazos entre la literatura y lo literal («la elección entre lo literal y la literatura nos será impuesta, necesariamente, de manera inexorable»), de suministrarle al lector detalles insignificantes porque «realism requires the following of trivial actions»<sup>24</sup>, sin que en ningún momento se disfracen las reglas y prescripciones del juego literario.

Del mismo modo que la historia, que está cortada por grietas, la voz narrativa también se quiebra, interrumpida por las innumerables citas que la atraviesan, conviviendo democráticamente autores legitimados de varias épocas y nacionalidades, con otros, menores, con relatos familiares y con la producción pop. Entre ellas se recorta la voz del autor.

No se trata, sin embargo, de lo que la convención suele denominar «posmoderno», pues aquí la cita, aunque no esté pautaada por criterios de valor literario estricto<sup>25</sup>, no funciona como pastiche, ese modo de «mimetismo

<sup>22</sup> Francisco Alvim, «Doces e falsas reminiscências», en *Jornal do Brasil*, 1994.

<sup>23</sup> *Idem, ibid.*

<sup>24</sup> «El realismo requiere la compañía de acciones triviales». La cita es de V. S. Naipul y se encuentra en la p. 17 del libro.

<sup>25</sup> Frederic Jameson, en su ensayo clásico, «Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo» (en *Novos Estudos*, S. Paulo, Cebrap, núm. 12, 1985) interpreta como uno de los rasgos de la pos-

neutro», según las palabras de Jameson. Funciona, sí, en *O motor da luz* como una especie de película sobre las cosas o los hechos narrados, impidiendo la exposición excesiva que las mercancías exigen (no pretende ser, por lo tanto, mercancía) y atándolas a la curva del universo literario; éste, a su vez, desdobra y profundiza relaciones, y así la cita se transforma en caja de resonancia.

Otra función de la cita es la de retardar el vuelo del texto, ablandar la intensidad cuya pulsación presentimos, pero que jamás se entrega enteramente. Al contrario arma una especie de compás de espera, lleno con las varias voces que prometen y eliden el sentido total del pasado y del presente posible.

Retrasar, pues, las huellas de ese texto, como lo hago aquí, enmendar sus tiempos quebrados, será una violencia exigida por el análisis, amenazando aplastar esa construcción tan volátil.

El recorrido del tiempo comprendido por *O motor da luz* se extiende desde los primeros años del siglo —historias y genealogía familiar— al momento posamnistía en Brasil<sup>26</sup>.

Los momentos algo distendidos creados por el estrato de citas, sistemáticamente se ven atropellados por tiempos fuertes, que retornan insistentemente en las páginas. Uno de ellos narra los varios intentos de equipar y mantener una fábrica modesta en el interior de Brasil, intentos siempre frustrados por el atraso, la lentitud de los transportes, la precariedad, la presión extranjera. No por casualidad uno de esos momentos está presente en el capítulo titulado *Fogo morto*, obra prima en que José Lins do Rego<sup>27</sup> consiguió sintetizar la gran saga de la decadencia de los ingenios y del monocultivo de la caña de azúcar.

La insistencia y retorno de esos episodios seguramente aluden a la reposición de los trazos estructurales del modelo brasileño, caracterizado por la desigualdad, marcado por tiempos contradictorios, lo que ha llevado a los científicos sociales a hablar de «formaciones duales», de «contemporaneidad de lo no coetáneo» o de «vanguardia del atraso y atraso de la vanguardia»<sup>28</sup>.

---

modernidad la disolución de fronteras y distinciones fundamentales, «nítidamente la vieja distinción entre cultura erudita y popular (la llamada cultura de masa)».

<sup>26</sup> La amnistía en Brasil tuvo lugar en 1979; salvo error, la última fecha mencionada por el narrador es 1983, asesinato de Valdério, personaje del libro.

<sup>27</sup> José Lins do Rego (1901-1975), importante novelista del Nordeste brasileño.

<sup>28</sup> Cf. Francisco de Oliveira, «Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: globalização e neoliberalismo na América Latina», en *Praga*, núm. 4. S. Paulo, Hucitec, 1997.

En el libro, otro tiempo fuerte lo señala el golpe militar de 1964 y el asesinato de Valdério, dirigente del MR-8, partido revolucionario brasileño que luchaba contra la dictadura.

La muerte violenta, parecida a una ejecución sumaria, ya se había dado en tiempos de la amnistía, en 1983. Valdério era perito estratega y había conseguido escapar de la prisión aun habiendo estado involucrado en misiones muy arriesgadas. Su asesinato, por lo tanto, es tan frustrante y oscurantista como el fracaso de las fábricas: ambos señalan la falta de salida para la situación brasileña, los *vícios* de su historia, la repetición de los modelos de exclusión, la imposibilidad de la luz. Una especie de inmovilidad rige esa historia<sup>29</sup>, aun habiendo atravesado instantes de movimiento. Es lo que dice la última cita, de Murilo Mendes, que en tono sentencioso finaliza el libro.

*O motor do mundo avança:  
Tenso espírito do mundo,  
Vai destruir e construir,  
até retornar ao princípio*<sup>30</sup>

En el interior, donde recibió la noticia de la muerte de Valdério, el narrador se pregunta si «valía la pena ver lo que valía aquel pasado». La respuesta nos la da con una carga de violencia tomada como préstamo de los versos de Gregório de Matos, satírico lusobrasileño del siglo XVII:

*O remédio será seguir o imundo  
Caminho, onde dos mais vejo as pisadas*<sup>31</sup>

Es el golpe militar de 1964 la palanca del motor de tinieblas que produce la tragedia social y personal según la narra el libro.

<sup>29</sup> Se trata de un sentimiento recurrente a partir de un cierto momento en la literatura brasileña. Véase, por ejemplo, el poema *Páginas amarelas I*, de João Moura Jr. (*Páginas amarelas*, S. Paulo, Duas Cidades, 1988, Coleção Claro Enigma): «...poeta atónito/ izando velas uñas y dientes/ a la aridez de un cielo sin simiente/ (ningún viento mueve estas velas/estas páginas amarillas)».

<sup>30</sup> El motor del mundo avanza:  
Tenso espíritu del mundo,  
Va a destruir y construir  
hasta volver al principio

<sup>31</sup> El remedio será seguir el inmundo  
Camino, donde de los demás veo las pisadas



Hijo de Miguel Arraes, Gobernador de Pernambuco<sup>32</sup>, el narrador nos relata una historia ejemplar: en la audiencia pública en los jardines de Palacio, él, como uno de los asesores voluntarios para atender al pueblo, recibe a un sitiador, arrendatario del pedazo de tierra de un ingenio; el dueño de la tierra quería expulsarlo, aunque ilegalmente, pues era permanente en aquel lugar. Dio como prueba los frutales, la vaquita, los cerdos. Los *cabras*<sup>33</sup> del dueño y el propio delegado estaban amenazándolo. La agitación política era grande, eran las vísperas del golpe. No se pudo hacer nada. Cada día el hombre regresaba con quejas progresivas:

«—Doutor, o homem derrubou a minha cerca e botou o gado na minha roça.

.....  
 —Doutor, o homem cortou as minhas fruteiras.

.....  
 —Doutor, o homem mandou destelhar a minha casa» (pp. 21-22).

.....  
 «Ele tinha um cheiro azedo batido e, com o chapéu na mão, via-se que o cabelo meio avermelhado estava emplastrado de suor.

.....  
 A vergonha não me deixava olhar direito os seus olhos secos»<sup>34</sup> (p. 21).

La frase última es uno de los sentimientos que mueven el libro, motor esta vez de las reminiscencias, fuente de la melancolía. Por eso seguramente se justifica que el epígrafe que presenta la narrativa sea de António Nobre, poeta portugués de fines de siglo pasado, autor del extraordinario poema narrativo titulado *Só. Del exilio en París* escribe Nobre el fragmento elegido por nuestro narrador, del cual transcribo dos versos:

<sup>32</sup> Miguel Arraes, por su gobierno progresista, fue el único gobernador que estuvo preso durante el golpe. Poco tiempo después salió del país, con su familia, exiliado.

<sup>33</sup> Hombres de confianza del dueño de la tierra; también *capangas*.

<sup>34</sup> «—Doctor, el hombre derrumbó mi cerca y metió el ganado en mi roza.

—Doctor, el hombre cortó mis frutales.

—Doctor, el hombre mandó destechar mi casa.»

«Tenía un olor agrio manoseado y, con el sombrero en la mano, se veía que el pelo tirando a rojo estaba pegajoso de sudor.

La vergüenza no me dejaba ver de frente sus ojos secos.»

«Quando eu cheguei aqui, santo Deus! Como eu vinha!

.....  
*sei de cor e salteado as minhas aflições!*<sup>35</sup>

Por lo tanto la experiencia personal se transfunde aquí en la experiencia de los otros, haciéndose colectiva y abriéndose al movimiento de la Historia. Las alusiones, citas y epígrafes forman un verdadero sistema superpuesto, según la observación de Francisco Alvim<sup>36</sup>, sistema que «comenta o finge comentar la materia vivida y ya transformada en literatura por la narración», que señala la dimensión moral del texto, en un movimiento pendular de «abandono y resistencia a lo vivido». El insistente pasar la palabra al otro no deja de atenuar la integridad de la voz del autor, robarle un pedazo entero, sofocar cualquier resultado vistoso. El destierro de esa voz, el exilio, señala el momento de la ruptura. Exilio de la patria, exilio de la página. Tal vez por eso, a pesar de la violencia de la experiencia histórica, *O motor da luz* parece un libro escrito en el agua: en todo momento las palabras van y vienen, los hechos pasaron, pero todavía están allá, están aquí, en este momento en que escribo.

### III.

*La celebración de la vida por la aceptación de la muerte.*

Jean-Claude Bernardet

*A doença, uma experiência* fácilmente corre el riesgo de ser tomado como pura y simple confesión, a semejanza del engaño producido por la poesía lírica, estructurada alrededor del espacio vacío del pronombre personal *yo*, que los lectores con naturalidad suelen llenar con la figura del autor de los versos.

En principio, la novedad del libro consiste en el tono nuevo de escribir sobre el sida de manera directa y cruda, *normal*, diríamos, sin espectacularidad o sentimentalismo, sin culpas o remordimientos que *empañen* la alegría y el riesgo de la experiencia del deseo. En realidad, eso constituye —y constituyó— su *escándalo*.

<sup>35</sup> «Cuando yo llegué aquí, ¡santo Dios! ¡Cómo venía!  
 sé de memoria mis afliciones.

<sup>36</sup> Francisco Alvim, *op. cit.*

*Alphonse, Paris 84, ninguém se preocupava muito, ninguém falava em camisinha, virtuoso da foda, não havia como resistir a Alphonse...<sup>37</sup> (p. 8).*

Por esto lo criticaron como un mal ejemplo de irresponsabilidad sexual frente a posibles contaminaciones.

A medida que la lectura avanza, sin embargo, nos damos cuenta de que el proceso narrativo, al tratarse de Jean-Claude Bernardet, tiene una cierta marca registrada al lidiar con las convenciones del arte, y que *A doença, uma experiência*, retoma ciertos trazos de la estructura de *Aquele rapaz*<sup>38</sup>, su primer libro de ficción.

En una entrevista concedida a *Leia livros*, revista cultural, en enero del 91, el escritor refuta la desconfianza de que se trate de una novela totalmente autobiográfica, y problematiza las relaciones delicadas:

*«... hay un movimiento dentro de la ficción, la autobiografía moviéndose dentro de la ficción».*

Crítico de cine y también guionista, afirma en la misma entrevista:

*«Incluso cuando trabajo sobre cine, me trabajo...»*

En suma, se trata al mismo tiempo de negar y de afirmar la literatura como ficción: negarla garantizando la verdad del relato (la autenticidad de la experiencia), afirmarla prohibiéndole al lector buscar la clave del texto en su posible conocimiento del autor. Además no hay cómo ignorar el artificio, principalmente cinematográfico: los cortes, el montaje, los *flash-back*, la eliminación de lo obvio.

Si el tema en el nivel más aparente es la contaminación de un hombre por el virus VIH, siguiendo el cortejo de enfermedades y su horror, de él no se excluye el contexto de la salud pública en Basil, con su inoperancia, sus laberintos:

*corredores, escadas, elevadores, guichês, protocolos, carimbos e assinaturas que levam aos remédios<sup>39</sup> (p. 41).*

<sup>37</sup> Alphonse, Paris 84, nadie se preocupaba mucho, nadie hablaba de condones, virtuoso del joder, no había forma de resistirse a Alphonse...

<sup>38</sup> Jean-Claude Bernardet, *Aquele rapaz*. S. Paulo, Brasiliense, 1991.

<sup>39</sup> Pasillos, escaleras, ascensores, ventanillas, protocolos, sellos y firmas que conducen a los remedios.

No sólo el escenario roza las estructuras kafkianas, sino la violencia de la *máquina* en cuyo apretado túnel se introducirá al paciente, siendo necesario atarlo para que permanezca «rigurosamente inmóvil».

*Me introduzem num corredor e a enfermeira através do vidro, A máquina é esta. Me introduzem agora numa pequena sala para tirar a roupa e vestir uma blusa. A sala é envidraçada e posso ver a máquina do outro lado, deixam-me um longo tempo, concludo que é para me familiarizar. Não é possível, não posso pifar. O médico me introduz na sala da máquina, diz A máquina é esta*<sup>40</sup> (p. 43).

A la burocracia en todos los niveles, se añade el contrabando de remedios en los hospitales, las dificultades de conseguir a precio razonable un médico «clase A». (Un especialista de esa categoría le afirmó secamente al personaje: «Usted no tiene condiciones para tratarse conmigo» —p. 41—. Condiciones económicas, claro está.) En suma, una invitación a que se ultrapase la piel del relato, alcanzando lo esencial según la señalización de las metáforas. Así: «No basta ver la fachada de las usinas Krupp para comprender el capitalismo» (p. 50).

Coherente con el proyecto el relato necesariamente será directo, pero astuto, ocultándose en el ritmo acelerado de los trucos de montaje del texto. La intención, más allá de la estética, será lo que Susan Sontag denominó movimiento «contra la interpretación»<sup>41</sup>; vaciándose del asunto peligroso, términos y temas cargados social y literariamente, denunciando las implicaciones ideológicas y la explotación moralista en la interpretación de las enfermedades de carácter epidémico.

Además, la intención confesada es la de abolir la espectacularización (no tornarse *une diva du Sida*) y los relatos intencionalmente conmovedores. O mejor dicho, son preferibles los prejuiciosos antes que los falsos ángeles protectores, pues «el piso de los falsos ángeles de la guarda es pantanoso» (p. 47). En suma, descongestionar, limpiar la herida, permitir que el sujeto (el personaje) readquiera la propia estatura lejos de la conmiseración y del prejuicio.

<sup>40</sup> Me introducen en un pasillo y la enfermera a través del vidrio, La máquina es ésta. Me introducen ahora en una pequeña sala para que me quite la ropa y me ponga una camisa. La sala es de vidrio y puedo ver la máquina al otro lado, me dejan mucho tiempo, luego a la conclusión de que es para que me familiarice. No es posible, no puedo descomponerme. El médico me introduce en la sala de la máquina, dice, La máquina es ésta.

<sup>41</sup> Susan Sontag, *Aids e suas metáforas*, traducción de Paulo Henriques Britto, S. Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 18.

De ahí la necesidad de una nueva actitud que limita con la falta de tacto (el «tacto» convertido en mera mentira<sup>42</sup>), la falta de decoro, y el desdén por la estetización literaria, que suele atenuar la materia ingrata. «La dignidad de las letras manda fijar la materia prohibida con la objetividad y el despojo posible, regla servera, de la que la provocación no está ausente. Uno de los maestros de esta línea, Michel Leiris, adopta el símil de la tauromaquia: el trato rayano con el peligro —la realidad en lo que tenga de mortal para el deseo del individuo— otorga distinción humana al movimiento del torero o del literato»<sup>43</sup>.

Optando por la lucidez, *A doença, uma experiência* discute sus elecciones de estilo; a la «filigrana» le opone la expresión desnuda y resuelve la composición menos por las palabras, visibles al ras de la página, que por los cortes finísimos que abren tajos casi imperceptibles en el relato.

Así, la experiencia vivida se somete al tratamiento de la ficcionalización, no sólo por los recursos de la novela moderna —el juego de los pronombres, los artificios de la cronología, la aporía de las frases («el sida es una fuente de energía, el sida no es una fuente de energía...») —, lo que hace que Zulmira Ribeiro Tavares<sup>44</sup> hable de *objet trouvé* al referirse a ellas, sino también porque además están desplazadas de su *habitat* o raciocinio natural.

También se puede observar la intención literaria por el desdoblamiento de estructuras paralelas que vuelven la página porosa a otras formas de arte. Las más significativas son las que cruzan cine y texto. No sólo las películas citadas, *Morte em Veneza*, *Noites Felinas* y *O amor à morte* «de mi filósofo preferido, Alain Resnais», sino, por encima de todas las cosas, la película que el protagonista está terminando, luchando con el del laboratorio que no le entrega el material y que hay que «cazarlo» como una buena novela policíaca. La resistencia a la enfermedad y la resistencia a vencer las dificultades para hacer la película tienen igual peso en la prosa, corriendo a la par.

<sup>42</sup> Cf. Theodor Adorno, «Para uma dialética do tacto», en *Minima Moralia*, traducción de Luiz Eduardo Bicca, S. Paulo, Ática, 1993.

<sup>43</sup> La observación es de Roberto Schwarz, *Folha de S. Paulo*, 6/9/1992; aquí es oportuna la referencia de João Cabral de Melo Neto, que coloca el arte de torear de Manolete («el de nervios de madera / de puños secos de fibra / ... / lo que con más precisión / rozaba la muerte en su orilla») como horizonte ejemplar de la perfección poética (cf. «Alguns toureiros», en *Paisagens com figuras - Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994).

<sup>44</sup> Zulmira Ribeiro Tavares, «Eu digo aids», en *Jornal de resenhas (Folha de S. Paulo)*, 14/6/96.

Veamos: el proceso de la enfermedad en Fernando (un querido personaje) se agrava a medida que la película prosigue y se rehace.

*Reescrevo, joga toda a minha dor nessa refeitura do filme. A dor da morte de Fernando. Culpabilizo, aproveito Fernando, sua agonia, minha dor pra melhorar o filme. Que se dane o filme. Amo o filme. [...] O filme está feito. Fernando está morto*<sup>45</sup> (pp. 54-55).

¿«La celebración de la vida por la aceptación de la muerte», según afirma otro personaje? Para eso es necesario el descaro, la entrega.

Seguramente esa idea es la viga maestra del libro, tiene un aire incontestable, algo como la *chanson* al final de *La Nausée*, de Sartre: *Some of these days / You'll miss me honey*. Salvarse por el arte, pero sin el aire de elevación de las «bellas artes», sin nostalgia (principalmente sin nostalgia), el supuesto milagro corriendo al ras del suelo, el trabajo expuesto:

*En la ficción tengo la impresión de estar trabajando la elipsis, corto mucho, creo agujeros, quito frases, pedazos de texto que pueden ser suplidos por la imaginación del lector. Todo lo que me parece lejanamente obvio lo voy eliminando...*<sup>46</sup>

Lucidez e interiorización, pues el instrumento capaz de guiar la mano del artista hacia la tarea necesaria, el remontar, es el auscultar el sentimiento: «En segundos me sumerjo dentro de mí mismo, *tengo que obedecer rigurosamente a mi emoción*» (p. 53). (La cursiva es mía).

Cercanía y distancia, la ironía como procedimiento fundamental para el alejamiento necesario: «Considerar la ironía como un valor superior a cualquier otro», afirma Bernardet en la páginas iniciales de la novela: más allá del *tono* (el humor, que es la elegancia de la desesperación), pormenores: la invitación hecha al protagonista para que participe en un coloquio internacional sobre arte y dolor, por ejemplo.

De la *borderline* esta narrativa, a veces con el color de la farsa, nos lanza a una *llamada* que viene del cuerpo, o del «repugnante yo», según Sollers<sup>47</sup>. Oírlo significa callar los procedimientos formales para aproximarse al *plus* que el erotismo y el deseo prometen.

<sup>45</sup> Reescribo, arrojo todo mi dolor en el rehacer de la película. El dolor de la muerte de Fernando. Culpabilizo, aprovecho a Fernando, su agonía, mi dolor para mejorar la película. Que se joda la película. Amo la película. [...] La película está hecha. Fernando está muerto.

<sup>46</sup> *Leia livros*, enero 1991.

<sup>47</sup> Philippe Sollers, *L'Écriture et l'expérience des limites*, París, Éditions du Seuil, 1968.

IV.

*Este libro nació de la experiencia.*

Modesto Carone

Ya sea desde el punto de vista de la literatura o de los estudios sociales<sup>48</sup> *Resumo de Ana*, por el trato dado al tema, es una narrativa inaugural, y es esto lo que deseo comentar.

Se trata del relato de la vida de Ana Baldochi, nacida Godoy de Almeida, según se lo contó Doña Lazineha (Lázara Edea) al narrador. Hija de sitiadores de Itavuvu, municipio de Sorocaba, Ana nació en 1887 y después de la muerte de los padres, cuando tenía 5 años de edad, pasa a ser hija de cría de Ernestina Pacheco en Sorocaba, donde permanece hasta los 17 años, cuando se muda a S. Pablo como empleada doméstica y después gobernanta en una familia bien acomodada. Pasados ocho años retorna a Sorocaba, donde se casa con un antiguo pretendiente. Siguen los relatos de sus *desventuras*, según subraya el texto, hasta su muerte en 1933, a los 45 años de edad.

Aunque ese parco resumen no revela nada del verdadero sentido del relato, autoriza una primera pregunta: esta historia, ¿será ficción? Pues la aparente retracción de los recursos artísticos parece que hace que la prosa de Carone pase rayano a lo no literario, avanzando hasta sus propios límites. Además, siguiendo las informaciones del narrador, que antes de nada declara que su abuela es la protagonista, podemos cotejar contingencias históricas que aparecen por referencia o alusión y que encuadran la narrativa en el período de transición del régimen esclavista al capitalista. Desde 1888, con la abolición, pasando por el golpe militar de 1889, que derrotó a las fuerzas más progresistas, hasta el golpe de Estado de 1937, marca la crisis de la Monarquía y la consolidación de la República oligárquica en el país —esa es la moldura—. Con la crisis en el campo, a fines del siglo la disputa entre pequeños y grandes propietarios se configura claramente, y poco a poco desaparece el pequeño labrador independiente, que pasa a ser pequeño propietario como los padres de Ana y después arrendatario. Aunque casi no se diga nada de las vicisitudes de la familia Godoy de Almeida, vemos su creciente pauperización, culminando con la desesperación de uno de los hermanos de la protagonista, que incendió la plantación, quemando el dinero guardado en un catre.

<sup>48</sup> Aunque haya estudios clásicos sobre la historia de la familia en Brasil, como se sabe, sus relaciones con la esclavitud, adopción y padrino, son pocos los ensayos específicos sobre la hija de cría.

Sin embargo, más que datos y fechas, el gran motor de esta historia son las relaciones de trabajo en Brasil.

Caio Prado Jr.<sup>49</sup> llama la atención sobre la permanencia de las estructuras del pasado colonial hasta los días de hoy; se trata antes de una adaptación más o menos exitosa del trabajo esclavo que de su extinción. La afirmación no constituye una novedad. La propia inmigración y el reclutamiento del hombre pobre y libre, según lo proyectó la oligarquía, transformó al esclavo en modelo permanente de trabajo, extendiendo sus características a todo trabajador, «considerado como máquina humana a disposición integral del señor o del patrón»<sup>50</sup>. Las condiciones del trabajo industrial no se alejaban de esa senda: después de la huelga de 1917, se verificó que el 50% de los obreros fabriles brasileños estaba constituido por menores de edad, el trabajo nocturno se desarrollaba de las 6 hasta las 7 de la tarde y los niños solían ser golpeados<sup>51</sup>.

Ahora bien, la hija de cría, que no hay que confundir con agregada<sup>52</sup>, ésta también obedeciendo a varias modalidades, ni como ahijada y otras especies de lazos en la constelación familiar brasileña, se puede entender como una forma maquillada de las relaciones esclavistas. Hasta hace poco tiempo era una verdadera institución, principalmente en el interior, pero la práctica no debe haber desaparecido por ser extremadamente flexible: como la hija de cría no es empleada<sup>53</sup>, no tiene sueldo, y como no es hija, el

<sup>49</sup> *Evolução política do Brasil e outros estudos*, S. Paulo, ed. Brasiliense, 1957, 2.<sup>a</sup> ed.

<sup>50</sup> Cf. Antonio Candido, «Radicalismos», en *Varios escritos*. S. Paulo, Liv. Duas Cidades, 1995, 3.<sup>a</sup> ed. revisada y ampliada.

<sup>51</sup> Cf. Paula Beiguelman, *A formação do povo no complexo cafeeiro - aspectos políticos*, S. Paulo, Liv. Pioneira Editora, 1978.

<sup>52</sup> Se puede suponer que la agregada es más común en familias pudientes, y las novelas de Machado Assis dan buenos ejemplos de eso. Pero aquí está la declaración de Pedro Nava, nacido 14 años después de la Abolición: *Hay una especie de sofisma común en Minas: el sujeto ya no podía tener esclavos, pero, para no pagar criados, tomaba chiquilinas negritas huérfanas, e iba llevando la casa. Esas negritas dormían en los rincones, como podían, en esterillas, y trabajaban en régimen de esclavitud, porque no ganaban un centavo. Ganaban comida y ropa vieja.* (Entrevista a *O pasquim*, núm. 635, 2/9/1981). La hija de cría era una pose de familias de clase media o de baja renta, imposibilitada de alimentar muchas bocas. Como en general era sólo una, se la sobrecargaba de trabajo. A ella podemos transferirle la afirmativa de Gilberto Freire con respecto a la máquina de la esclavitud: cuanto más pobres los señores, más impiedosos con el esclavo, *exprimiéndole hasta la última gota de rendimiento.* (*Sobrados y mucamos*, S. Paulo, Cia Editora Nacional, 1936).

<sup>53</sup> Su cualidad doble hace que quepa en las descripciones de las «empleadas-niñas», como en ésta, dura, de Dalton Trevisan, incansable denunciador de la prostitución y explotación del trabajo de menores: *Las que ya no son niñas, piensan en el fin que les espera: devueltas a algún paciente que nos las quiere, esclavas de la patrona que cierra el guarda-comida con llave, las más bonitas disfrutadas por el patrón y por el hijo del patrón.* («O espíão», en *Cemitério de elefantes*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964).



trabajo es sin tregua. Además de toda la faena, una de sus tareas es cuidar al enfermo o al loco de la familia. Empiezan tan temprano, esas niñas pobres, que me acuerdo del cajoncito al cual se tenían que subir para desempeñar las tareas en la cocina o en el fregadero.

Ana es un ejemplo cabal de esa modalidad de esclavitud: empieza a los 5 años, también encima del cajoncito. En casa de Ernestina *se levantaba de madrugada, encendía la cocina de leña, preparaba la mesa del café, barría el patio, enjuagaba la ropa sucia en una vasija de agua, planchaba y almidonaba con plancha de carbón*. Un poco más tarde, *cría más adiestrada*, dice el texto, pasa a cuidar a una sobrina enferma, pequeña, que fue a vivir con la familia, *con los derechos que tiene un pariente de sangre*. Además, a Ana se la puede considerar fuera de serie, pues desempeñaba todavía las funciones de un «negro de ganancia», es decir, el esclavo que trabajaba fuera, para el lucro del señor. Los rendimientos de los servicios de la niña, que no conocían el descanso dominical, iban naturalmente al bolsillo de la madre de cría, que le daba techo, comida, ropa vieja o hecha en casa e instrucción casera, con los medios y los métodos rudimentarios de los cuales Ernestina disponía. Era de esperar que, con el tiempo libre del cual (no) disponía y con la ausencia de escolaridad, Ana fuese mal alfabetizada. El texto aclara que escribía mal el propio nombre y subraya su encanto frente a los hijos de los primeros patrones paulistas, que escribían en la pizarra *con una caligrafía que movilizaba la fantasía de Ana*.

En este momento podemos preguntarnos sobre el sentido que tiene, para el pobre, incorporar la cultura del rico cuando todavía no han sido revolucionadas las circunstancias, tomándose *cultura* en el sentido de perfeccionamiento intelectual y adiestramiento social. Como esa incorporación no es efectiva ni constante, ni puede alcanzar un mínimo razonable; en suma, como no puede utilizarse porque no forma parte de un todo orgánico, y *Resumo de Ana* subraya ese aspecto, acaba transformándose en trazo francamente disfuncional, cuando no avergonzante y eventualmente trágico, según aconteció con la *cría* de Ernestina Pacheco.

Sin embargo, las relaciones entre hija y madre de cría, a pesar de la explotación del trabajo, son complejas y, en el caso de Ana, el fraude familiar no limó todas sus aspiraciones: por intermedio de Ernestina consiguió el empleo en S. Pablo en casa de Mr. Ellis, un inglés alto funcionario de *Light* y, de vuelta a Sorocaba para casarse, fue abrazada con lágrimas en los ojos por quien asumía *aires de madre verdadera*, tal vez porque el novio fuese considerado un buen partido.

Es fácil percibir que el hecho *fatal* para la joven fue el contacto con la prosperidad de los patrones, el estrechamiento de los lazos con Judith, la patrona, que la transformó en confidente, los hábitos culturales de la familia, de los cuales participaba. Las idas a la ópera, las *toilettes*, los accesorios que Judith le prestaba, el contacto, en suma, con la cultura de los ricos se transformó en causa de permanente inestabilidad para Ana: no pertenecía a la familia Ellis, del mismo modo como pasó a no encajarse con naturalidad en su grupo de origen<sup>54</sup>.

Por su dramaticidad, la literatura no se ha olvidado de este tema. Tal vez el ejemplo más acabado sea *Brooksmith*<sup>55</sup>, de Henry James, sobre el criado de un *lord* ilustrado. Habiéndose habituado a la conversación culta e inclinado por temperamento a apreciar tal privilegio, Brooksmith se amargó con su pérdida después de la muerte del amo. Fue cruel el retorno al propio medio. En suma, había sido echado a perder (*spoiled*) para siempre, dice el texto, cuyo contraste se hace con los «que tienen la buena fortuna de nunca haber abandonado su estrato (*level*) natural». El drama vivo del pobre Brooksmith era el haberse vuelto instruido («pero ¿para qué se estaba educando este sensible joven de 35 años, de la clase subalterna?»).

No dudaría en alinear a Ana al lado de Brooksmith, jóvenes con grandes potencialidades, pero sumergidos ambos en el juego de la dominación de clase, que es lo que hace mover tanto la narrativa de Henry James como la de Carone, obviamente siguiendo caminos diferentes. La definición clara de las clases en la sociedad inglesa, con sus lugares nítidamente marcados, no se puede comparar con la nuestra. Por otro lado la cercanía consentida, el permiso para acompañar las charlas, evidentemente sin interferir en ellas, o ser llamado «my dear fellow» o «my poor child», todo eso constituía un signo de extravagancia del Sr. Offord, el patrón, que, se apresura a decir el texto, había vivido largos años en el exterior, no pudiendo considerársele, desde ese punto de vista, *típico*. Bajo tal luz, si el destino de Brooksmith es trágico, al mismo tiempo se hace lógico y natural, cabiendo enteramente y sin sobresaltos en la frase final del cuento: «He had indeed been spoiled».

<sup>54</sup> Tal situación ambigua, que desdobra contradicciones propias, se conoce muy bien en relación al esclavo denominado *de dentro*, que habitaba la Casa Grande, y que, por una superioridad adquirida, se separaba de su grupo natural. (Cf. entre otros, Emília Viotti da Costa, *Da senzala à colônia*, S. Paulo, Livraria Ciências Humanas Ltda. 1982, 2.ª ed.).

<sup>55</sup> En *Tales of Henry James*, selected and edited by Christof Wegelin, New York, London, W. W. Norton & Company, Inc., 1984.

El contraste entre esas condiciones y nuestra experiencia social no puede ser mayor. La poca definición, la mezcla (Lazinha, la hija de Ana, fue bautizada por parientes del presidente de S. Paulo, por ejemplo<sup>56</sup>), la intimidad patrones/empleados, las particularidades de la constitución familiar, la flexibilidad cuando no la inexistencia de ley, siempre una cuestión policial y siempre contra los desposeídos, no constituyen novedad y tejen una red de gran complejidad alrededor de las relaciones de clase. En el caso de los esclavos *de dentro*, de las empleadas domésticas, de los agregados, de las hijas de crianza (más raro en masculino) esa complejidad corre por incontables y delicados filamentos. En relación a Ana, a todo eso se le añade la infelicidad de la inclinación o del temperamento según pondera Henry James con respecto a *Brooksmith*. En realidad ella tenía ambiciones, amor propio, era vanidosa, demostraba curiosidad por las cosas y por las personas, apreciaba la música y le gustaban las buenas cosas.

Cuando la referencia es la literatura brasileña, pienso en la adorable Laila<sup>57</sup>, agregada enamorada del hijo de D<sup>a</sup>. Antonia, su protectora, y que *tenía el rasgo pueril de encontrar placer en cualquier cosa*. Casi hija de la dueña de la casa, era natural que se confundiese en relación a las propias pretensiones y que no percibiese exactamente que *toda la gente la trataba de un modo afectuoso, pero superior*. Las palabras de D<sup>a</sup>. Antonia con respecto a la joven y al noviazgo con el hijo son conclusivas; la lógica es la misma que rige *Brooksmith*, aunque sean otros los incidentes de la trama y el corte del relato: *es muy buena chica, le di la educación que pude, no sé si más de lo que convenía (...). Nosotros no vivimos en la luna, Reverendísimo. Mi hijo es mi hijo, y además de esa razón, que es fuerte, necesita alguna alianza de familia. Esto no es una novela de príncipes que terminan casándose con roceras, o de princesas encantadas*.

El desenlace de *Casa velha*, según sabemos, a pesar del palpitante enredo sentimental, es inevitable.

A espacios, de manera discontinua, Carone fue componiendo los trazos de Ana, al sabor de la historia que le era narrada: *la joven huérfana era lista y recatada, de ojos vivos, cabello negro y piel alba, le gustaba adornarse con los pocos recursos disponibles*. En el camino a la iglesia con los pa-

<sup>56</sup> Tales relaciones de compadres cimientan fidelidades políticas, como sabemos. Debido a la proximidad de Ana con la familia de Júlio Prestes, Balila, su marido pasa a ser correligionario y participa en las reuniones locales de los conservadores, en la época *animados con el levante de Isidoro*.

<sup>57</sup> Personaje de *Casa velha*, de Machado de Assis. (S. Paulo, Livraria Martins Ed., 1968)

dres de criación, Ana observaba con atención los transeúntes más solemnes en las calles de Sorocaba, pues lo que admiraba en ellos era el porte y las buenas maneras, que procuraba mimetizar siempre que fuese posible para un día componer su estilo personal. A los diecisiete años parecía una portuguesa del tipo «mignon», vestida con alguna fantasía y trayendo en la mirada una inquietud que la vivencia de orfandad y el trabajo compulsivo no conseguían empañar. Se comportaba en los oficios religiosos adecuadamente pues valorizaba la liturgia y el espectáculo —gusto que más tarde la tornaría sincera apreciadora de la ópera.

Todo indica que, desconforme con la estrechez de horizontes, no corresponde a los dos pretendientes de Sorocaba e intenta la vida en la ciudad grande. Simple empleada, dama de compañía, después gobernanta, se le da a la joven la oportunidad de perfeccionar la educación posible. Por lo menos una vez por mes asistía a las óperas y a los espectáculos musicales del Teatro Municipal con derecho a indumentaria de gala y asiento en el patio de butacas o en palco reservado. Aunque supiese escribir mal el propio nombre Ana ya memorizaba trechos de la Traviata, ópera que siempre la emocionó hasta las lágrimas, pues la historia facilitaba la identificación con la protagonista (...). En público la pericia aumentaba y al salir a dar un paseo formal con la familia suspendía un gesto rápido y natural al dobladillo del vestido mientras evaluaba por el rabillo del ojo la medida del peinado en el espejo de la entrada; una vez en la acera se colocaba a la izquierda de Judith y del marido y entraba por último en el coche que los aguardaba.

Aunque en los aspectos exteriores, Ana discrepase cada vez menos de la familia, nada lleva a pensar que se sintiese *perteneciente* a ella como lo prueba las circunstancias de la ruina económica de los patrones con los cuales no se sintió obligada a solidarizarse. Es lo que la hace volver a Sorocaba y casarse con Balila Baldochi, dueño de una panadería en aquel sitio. Salteando pormenores y elucubraciones con respecto a los motivos del casamiento (cálculo o no), la piedra de la inestabilidad de la vida de Ana se incrusta en el recuerdo de un pasado reciente, querido en su alma: la reivindicación de frecuentar la ópera *vestida con esmero* y la práctica de la etiqueta aprendida e incorporada, que el marido obviamente no comprendía ni valorizaba.

No es difícil percibir que la división interior de Ana, que facilitó las fantasías amorosas por las cuales fue bien castigada, se debió en parte al lugar dividido que ocupaba desde los cinco años de edad, teatralmente ejemplificado en las recepciones que ofrecía: después de pasar horas preparando platos finos, se ponía ella misma a servírselos a los invitados vistiendo

sus trajes de gala, lo que está lejos de ser común en las clases altas por las cuales seguramente se pautaba y que caricaturizaba sin percibir; lo mismo en relación a los conjuntos orquestales de segunda categoría, puesto que el repertorio era *de canciones casi memorizadas*, que ella alquilaba para distraer a los comensales. Desde ese ángulo, uno de los momentos altos de la narrativa sorprende a Ana cediendo a las fantasías románticas, intentando seducir a un dentista —de novio y esquivo— vestida con los trajes de lujo que consiguiera recuperar del empeño de los bienes familiares.

Desde el punto de vista del enredo, a pesar del contacto con las clases altas, y no obstante su deseo de ascensión social y su gusto por los bienes culturales, cuando se mira a través del trazo grueso el destino de Ana no se alejó mucho de la suerte de los esclavos en general, a partir de la dispersión familiar y de la pulverización secular del espacio social —atributo de las clases populares— hasta la autodestrucción por la bebida. *El vicio de la bebida se volvía una calamidad* —afirma Emília Viotti da Costa<sup>58</sup> en relación a los esclavos— *llegando a preocupar en S. Pablo, a la Asamblea Legislativa que intentó reprimirlo de varias maneras*. Un intento radical fue la obligatoriedad de la máscara de hoja de Flandes, descrita con sarcasmo por Machado de Assis<sup>59</sup>.

No se afirma aquí, claro, que el vicio de la bebida era o es privilegio de esclavos, sino que el desarraigo y falta total de perspectiva, la ausencia de correlación entre necesidades o aspiraciones y su satisfacción, lleva compulsivamente a las personas —y en el caso de la esclavitud cruda o disfrazada el impulso será natural— a desear, con pasión, alienarse del mundo contingente. En relación a Ana se puede añadir la calidad y la fuerza trágica de las ambigüedades, que al final hicieron que cada uno de sus gestos se volviese quebrado o roto.

En este punto volvamos a la indagación inicial: esta historia ¿será ficción? La propia duda, que surgió en algunos lectores, le añade interés al texto. Adelantando conclusiones, diría que es una ficción de corte realista, sin ninguna relación sin embargo con el puro documental. Tal vez la cualidad del narrador sea una de las claves de diferenciación entre ficción e historia. En la narrativa histórica el sesgo del historiador permanece embutido en el contenido, aunque condicione el relato a partir de su *gesto teórico* y de la formulación de hipótesis; al contrario, uno de los procedi-

<sup>58</sup> Cf. Emília Viotti da Costa, *op. cit.*

<sup>59</sup> Machado de Assis, «Pai contra mãe, en *Relíquias de casa velha*. (*Obra completa*, Río de Janeiro, ed. José Aguilar Ltda. 1959, vol. II).

mientos básicos de la ficción es el modo particular —y variado según la intención del narrador— de deslizamiento del foco narrativo, en la medida en que su materia prima fundamental es la memoria.

A ese respecto la ficción de Natalia Ginzburg es ejemplar. En la *Advertencia* que introduce *Lessico familiare*<sup>60</sup>, afirma que en el libro lugares, hechos, personas y nombres de personas son reales y que no inventó nada. Sin embargo tuvo la libertad para seleccionar lo que quiso. Por eso, aunque *verdadero y extraído de la realidad*, el libro no puede leerse como una crónica, por sus vacíos y lagunas y sí como una novela. *La memoria es lábil* —enseña— y *los libros extraídos de la realidad frecuentemente no pasan de tenues vislumbres y astillazos de todo lo que vimos y escuchamos*.

No es difícil percibir que la comprensión de *Resumo de Ana* se ilumina con esas palabras. A pesar de eso la novelita coloca problemas de orden variado para el análisis literario. En un primer momento se confía en la apariencia lisa del relato, y el rechazo de recursos estilísticos aparentes parece asegurar la ausencia de astucia de lo que se dice. El corte clásico se deja entrever en el compás regular de la voz narrativa y en el tono general de la narración, componiendo un modelo de estilo desnudo y sin ornamentos, en negro y blanco, diría, en la búsqueda de máxima concentración, evitando la palabra rara y poco usual. Esa regularidad se ve reforzada por los bloques narrativos que abren vanos libres en la página. Son diez: cuatro trechos narrativos seguidos por interrupciones del narrador, un trecho que funciona como introducción y otro que puede valer como epílogo. Sin embargo, según sucede en las obras clásicas, sin exclusión de la epopeya, la modulación de la voz al sabor del asunto, peripecias, intromisiones del narrador, etc. contornan el peligro de la monotonía.

En *Resumo de Ana* la variación es al mismo tiempo regular e irregular: el tamaño variable de los trechos cuando se los mira por separado, más concentrados o más diluidos según la dramaticidad del asunto o la necesidad de suministrar datos al lector, componen un diseño armónico. Sin embargo, el interés de la construcción tal vez repose en la manera en que se cruzan las hebras de la composición, obedeciendo pesos variables.

A su vez, las líneas temporales, que se cruzan en el presente, lugar del narrador, empiezan con el nacimiento de Ana, prosiguiendo hasta su muerte, mientras que Lazinha, que cuenta la historia al hijo, entra en escena en la

<sup>60</sup> Publicado en 1963 por la editora Einaudi, tiene traducción de Homero Freias de Andrade, publicada por Paz e Terra en 1988.

vejez y camina en sentido contrario, y se la sorprende a los 14 años, al final del relato.

Otros cruces, que son también variaciones de naturaleza distinta, sustentan la narrativa. Una de esas variaciones se refiere a la calidad de lo narrado, de la voz que narra y que nos llega a los oídos en un tono al mismo tiempo familiar y extraño. Lo familiar se debe a la semejanza con las narrativas de la tradición oral en que un narrador quiere transmitir a los oyentes el sentido de la experiencia. Sin embargo hay diferentes voces metidas en la voz que narra en *Resumo de Ana* y que permanecen extrañamente audibles, seguramente por no saberse exactamente cuál es el sentido de la experiencia individual con todas sus particularidades irreductibles. El narrador, por lo menos, no demuestra tal sabiduría más allá de la esfera del deseo de saber.

Así se corta el vínculo con las narrativas ejemplares del pasado, afirmandose que el tiempo de este *Resumo* es el de ahora. Como si no bastase, en esa historia que se transmite de boca en boca —de mano en mano— como en un juego de anillos, la voz principal no suena. Es alrededor de ese vacío que gira la narrativa después de haber atravesado sucesivas capas que acaban *enfriando* los hechos y los acontecimientos, manteniendo al mismo tiempo su carácter impregnante, dominio de la ficción. La voz de Ana no suena verdaderamente, es transmitida y retransmitida, eco o vestigio, semejante a la inmovilidad de la mujer un día viva en la fotografía minúscula, sonriente y *con las manos apoyadas en la cintura fina*.

Las interrogaciones confesadamente no respondidas, el mantenerse interesado pero respetuosamente a distancia frente a la complejidad de su personaje compone toda la diferencia de esta narrativa de Carone al confrontarla con otras de tema similar. Cité *Brooksmith*, cuya nitidez de trazo reasegura los lugares señalados de sus personajes, todos claros, de inestabilidad bajo el control de las explicaciones. Pero la observación vale para nuestra literatura, cuando trata el mismo tema. Vestida según figurines variados, pintorescos, cómicos o folclóricos, siempre más o menos exóticos, esa presencia del humilde subrayada por la distancia y diferencia es rasurada por *Resumo de Ana*, que al hacerlo así, paradójicamente la dignifica. Por lo tanto, las distancias creadas no se deben al escarnio o a la ironía. Existen por una razón técnica de agotamiento formal del asunto según lo trabajó la tradición; en seguida por la situación de alejamiento real que empuja el narrador hacia afuera de la experiencia narrada. Éste también es el problema de Rodrigo S. M. en *A hora da estrela*, como vimos.

En *Resumo de Ana* valen menos los acontecimientos descritos que la relación de éstos con los acontecimientos omitidos, o desconocidos. Diga-

mos que no se percibe muy bien el punto ciego sobre el cual la obra se (des)equilibra en este trabajo de lagunas. Es ése el trazo decisivo que hace explotar cualquier intento de incluir el texto en un «estudio de caso» o «estudio de temperamento» ejecutados por narradores fríos cuyo distanciamiento tiene otra calidad y significa entre otras cosas la seguridad de las soluciones literarias<sup>61</sup>. Al contrario, existe empatía e identidad<sup>62</sup> en este narrador de ahora, seducido por la sombra de Ana. Otra línea cruzada será entonces nitidez *versus* alusión. Existen pequeños pero claros soportes materiales que sustentan la disipación de lo acaecido. Desde el punto de vista de la existencia de Ana, sumergida en el trabajo diario, los acontecimientos históricos o culturales del período significan poco, aunque sean los que la determinan a través de los efectos de la dominación o de las consecuencias de la crisis. Como si para el narrador la degradación, el resumen, no obedeciese sólo a la imposibilidad de penetrar en la espesura de la subjetividad de ese personaje de *lejos* y apuntase antes de más nada a la esencia del sistema —allí se inmoviliza el caleidoscopio de las marcas de lo real.

Todavía desde el punto de vista de la composición, por otro lado, el resumen señalado en el título no cede sólo al impulso de concentración estructural, sino que retiene en sí, de modo alusivo, otras posibilidades de ficción, según la armadura del enredo y el deslizamiento del narrador, que comenta, anticipa, interpreta, justifica la localización estratégica de los episodios más violentos, como la visita a la leprosería y el encuentro con la otrora rica Judith, en un sótano, trabajando como costurera en un circo de los arrabales. La alusión más clara, sin embargo, es a *La Dama de las Camelias* a través de *La Traviata*, ópera que siempre emocionó a Ana hasta las lágrimas, pues la historia facilitaba la identificación con la protagonista.

Como si de una forma atravesada Carone nos dijese que aquella historia de ilusiones de clase, subordinación, hijos separados de los padres, persecución de madres falsas, desventuras y castigos pudiese formar parte del elenco de las narrativas melodramáticas o románticas. Pero no lo hace. Es decir, Carone se decide por no despertar en el lector una respuesta de or-

<sup>61</sup> Incluiría aquí el célebre cuento *Negrinha* de Monteiro Lobato, en el libro homónimo (1920). A pesar del interés del texto, en éste el sadismo de la «bondadosa» doña Ignacia y el terror de la tortura ininterrumpida roban enteramente la escena, deslizándose hacia el «estudio de caso».

<sup>62</sup> La fina interpretación de Rodrigo Naves en relación a lo que denominó *empenho ético y classicismo humilde* en el arte de Lasar Segall ayuda, sin forzar ninguna comparación, a comprender trazos de nuestro narrador. (Cf. *A forma difícil*, S. Paulo, Ática, 1996).



den sentimental. Y el gesto de Ana al aplaudir al joven tenor que cantaba las arias más conocidas de la ópera de Verdi, sintiendo las manos arder bajo los guantes, permanece suspendido (no hay pacificación posible entre personaje y contexto) a no ser por la pérdida: la pérdida del abanico color jade que madame le había prestado, al final, resumen del resumen de la historia.

A pesar de haberme referido al principio al aspecto inaugural de la ficción de Carone, queda una pregunta: ¿cuál es el interés real o la diferencia de esos textos tan trabajados en relación a otros de la literatura contemporánea en Brasil? La respuesta sólo podrá ser precaria y provisoria, pues todos sabemos que es preciso que las potencialidades de la escritura se iluminen frente a la mirada de lectores variados con el correr del tiempo.

Mientras tanto, descartando los textos de diversión lucrativa y sin precisar repetir los trazos de la producción literaria moderna que están presentes en la ficción de Carone, diría que es su obsesión (apasionada) por formalizar la experiencia social salvaje de la sociedad brasileña, en lo que ella tiene de universal y, al mismo tiempo, de rasgo exclusivo. Sin olvidar ni por un minuto esa «incumbencia», que sin duda se origina en la comprensión de la literatura como actividad consecuente, Carone experimenta y reexperimenta sus materiales contornando la estética gratuita, enfrentando el poder de desrealización que el capitalismo imprime a los objetos (el realismo, sabemos, es el del dinero) y forzando la reflexión.

En *Resumo de Ana*, por ejemplo, la impresión de simplicidad esconde una elaboración sofisticada en que entran no sólo decisiones estéticas como fidelidad histórica, en una composición cruzada. La simulación de oralidad —una historia de familia contada por una mujer mayor después de la cena pasando el dedo encima de un friso del mantel o de una vena sobresaliente del brazo del sillón—, podría hacernos vincular la narrativa con la fuente de la tradición oral, en que bebieron tantos autores nuestros<sup>63</sup>. Esa situación armada por el texto, mientras tanto, dice menos de la sabiduría o transmisión de experiencia, según lo señalé, que de la proximidad con el modelo brasileño que encuadra *Resumo*. Es decir, nuestras relaciones esclavistas están presentes, hoy, en el comedor —esta es la necesidad de la construcción cruzada en el plano formal. No son por lo tanto asunto relegado al pasado como trazos definidores de nuestra formación familiar y social en sentido amplio.

<sup>63</sup> Muchas de esas conclusiones tienen en cuenta las reflexiones de Davi Arrigucci Jr. que están contenidas en diversos textos elucidativos de *Enigma e comentário* (S. Paulo, Companhia das Letras, 1987) y de *Romance e experiência em Guimarães Rosa (Novos estudos*, Cebrap, núm. 40, 1994); mi intención es mostrar los aspectos divergentes de Carone.

La comprensión aguda de eso sólo podría conducir a ese tratamiento raro del humilde, abordado en la tradición estética, ora como objeto de compasión, cuando se trata de los pobres diablos, ora tratado con el énfasis de la denuncia social, ora como personaje folclórico o cómico, pero siempre con la distancia de la superioridad, cualquiera que sea el sentido que tome ese sentimiento.

En relación a eso, el alejamiento estratégico de Carone sólo se puede traducir por escrúpulo, seguramente debido a la dificultad de tratamiento de la figura ambigua de la hija de criación, con su condición intrincada<sup>64</sup>, su genealogía, sus aspiraciones, sus desdichas, sin ningún espacio para un tratamiento enfático o romanesco. La forma lisa es la que multiplica la violencia del conflicto.

Si esa mezcla del punto de vista formal no fue inventada por Carone y forma parte de una línea fuerte de la modernidad, cuando se la añade al conjunto de las soluciones propuestas por *Resumo de Ana* caracteriza lo que yo denominaría originalidad y entereza (también integridad) de la obra.

## CONCLUSIÓN

*Una etapa fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primer orden, influenciadas, no por modelos extranjeros inmediatos, sino por ejemplos nacionales anteriores. Esto significa establecer lo que podría denominarse, un poco mecánicamente, causalidad interna, que incluso hace más fecundos los préstamos tomados a otras culturas.*

Antonio Candido

Obcecado con lo esencial, Webern quería reducir la sinfonía romántica a un minuto. Sus piezas, extremadamente cortas, consideradas miniaturas o aforismos musicales, «fórmulas mágicas, misteriosamente murmuradas», están sin embargo rigurosamente encadenadas.

Juzgo no equivocarme cuando afirmo que los libros que aquí comenté, consciente o inconscientemente tienen la misma pretensión a la esencialidad y la misma comprensión del arte como fantasía exacta, por más paradójico

<sup>64</sup> En una entrevista gravada en video y mostrada en Roma, en 1992, Antonioni declara que en el fascismo es imposible hablar de los pobres, añadiendo que su complejidad psicológica es aún más violenta o mayor que la de los ricos, pues ellos no tienen tiempo ni los recursos necesarios para elaborar sus problemas.

que la expresión parezca. Allí están, por un lado, el compromiso con la Historia, la no separación entre sentimiento y entendimiento, lo que afila la capacidad de juzgar, por otro lado la preocupación con la estructura de la obra, la búsqueda de objetividad en la ejecución, el alto grado de concentración y una economía exenta de trazos romántico-sentimentales. Son obras inteligentes y la inteligencia, aprendimos con Adorno, no puede ser mero ornamento. Si lo fuese serviría sólo para «absolver y beatificar a los imbéciles». La inteligencia es, eso sí, una categoría moral.

Es en esta dirección que los textos nos empujan, exigiéndonos que aceptemos el juego de las formas pasando más allá de las apariencias, y una interpretación que no estribe en la arbitrariedad. Oigamos nuevamente a Bernardet:

*No basta ver las fachadas de las usinas de Krupp para comprender al capitalismo (p. 50).*

Desde esa perspectiva, estamos a años luz del *arte aplicado*, interesado en evaporar cualquier circunstancia o cualquier objeto que no sean las ventajas en todos los tonos y el empeño en *distraer* el sufrimiento del mundo alienado, incrementado por los abusos de nuestra formación.

A esa materia los autores están atentos y movilizan todos sus recursos, madurados con paciencia<sup>65</sup>, para hacer inteligibles o exponer las circunstancias que están en el origen de las obras. Éstas no dejan de formar una especie de sistema, al trabajar problemas semejantes o tangenciales que repercuten en la conciencia individual. Por eso la foto de João Carone utilizada en la carátula de *Resumen de Ana*, representando un equilibrista caminando en un alambre estirado sobre los tejados de la ciudad, puede servir de emblema a las narrativas: *la vida en la cuerda floja*. (No nos olvidemos de la representación circense de *A hora da estrela*).

Por otro lado, esos textos están también incluidos en la idea de *formación* según Antonio Candido<sup>66</sup> y definida en el epígrafe de esta *conclusión*. Al ser autores sofisticados e informados sobre las inclinaciones estético-literarias del momento, en Brasil y en el exterior, llevan adelante una cierta tendencia de los inicios de nuestra literatura, según observé en la apertura

<sup>65</sup> No se trata de metáfora. *Resumo de Ana*, por ejemplo, texto de 113 pp., llevó 10 años para que su autor lo considerase listo.

<sup>66</sup> Cf. *Sentido da Formação - três estudos sobre Antonio Candido*. Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa, de Otilia Beatriz Fiori Arantes y Paulo Eduardo Arantes. Río de Janeiro / S. Paulo, Paz e Terra, 1997.

de este texto, además retomando y transformando la marca del memorialismo en la prosa de los años 70 y 80.

Walnice Nogueira Galvão<sup>67</sup> ejemplifica una línea de esa producción con la monumental obra de Pedro Nava, que significa «el memorialismo a la moda antigua de los mayores». Con el inicio de la apertura postdictadura (años 80) surgen entonces las memorias de los jóvenes, «obligados también por la historia a ya tener memorias terribles a los veinte años». Ese memorialismo narra y discute práctica política y tortura, clandestinidad, guerrilla, prisión, desarraigo.

No deja de causar sorpresa —y encanto— las transformaciones a las que José Almino sometió ese enredo, tejido con las más variadas hebras literarias y refractado por el vidrio transparente y blanco de la experiencia subjetiva. Así como el libro de Clarice, que también es memorialístico, según lo discutido, pero que no deja de retomar el modernismo de 1922, principalmente a Oswald de Andrade, que buscó subvertir el «espectáculo» literario con procedimientos también inspirados en el circo<sup>68</sup>.

Esos autores, por lo tanto (no son los únicos, pero tampoco son muchos más) resolvieron satisfactoriamente el problema de actualizarse sin perder de vista la implantación local, las características nacionales vistas en los aspectos cotidianos, por lo tanto lejos del exotismo y de los retratos postizos.

No está demás repetir el otro aspecto que los une: resisten a la presión a que el mercado y la industria cultural someten el cuadro de la cultura en su conjunto. El resultado todos lo conocemos: el conformismo, la escrita fácil, el abandono de la experimentación formal, la redundancia estética, la búsqueda del impacto aprendido con el periódico y la televisión. Y las fórmulas seguras de vender, que obligan a la repetición y prohíben la aventura de correr el riesgo. Que es exactamente lo que *no hacen* los cuatro textos examinados aquí.

## BIBLIOGRAFIA LITERARIA

ADORNO, Theodor (1993); *Minima moralia*. Trad. de Luiz Eduardo Bicca. S. Paulo, Ática.

<sup>67</sup> Walnice Nogueira Galvão, *Desconversa*. Río de Janeiro, Editora UFRJ, 1998.

<sup>68</sup> Maria Augusta Fonseca, *Palhaço da burguesia*, S. Paulo, Polis, 1979.

- ALMINO, José (1994): *O motor da luz*. Rio de Janeiro, 34 Letras.
- ALVIM, Francisco (1994): «Doces e falsas reminiscências» in *Jornal do Brasil*, suplemento «Idéias».
- ANDRADE, Carlos DRUMMOND DE (1977): «O operário no mar» in *Sentimento do mundo (Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, 1977, 4ª. ed.)
- ASSIS, MACHADO DE (1968): *Casa velha*. S. Paulo, Livraria Martins Editora.
- (1959): «Pai contra mãe» in *Obra completa*, Rio de Janeiro, Aguilar, vol. II.
- ARANTES, Otília B. Fiori e Paulo Eduardo (1997): *Sentido da formação-três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa*. Rio de Janeiro/S. Paulo, Paz e Terra.
- ARÊAS, Vilma (1998): «Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector» in *Anais*. vol. I do I Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Porto Alegre.
- BEIGUELMAN, Paula (1978): *A formação do povo no complexo cafeeiro-aspectos políticos*. S. Paulo, Pioneira Editora.
- BENJAMIN, Walter (1985): «O narrador: considerações sobre a obra de Nicolau Nekov» in *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, vol. I. S. Paulo, Brasiliense.
- BERNARDET, Jean-Claude (1996): *A doença, uma experiência*. S. Paulo, Companhia das Letras.
- (1991): *Aquele rapaz*. S. Paulo Brasiliense.
- BRADBY, David (1980): «Meyerhold and Eisenstein» in *Performance and politics in popular drama*. Cambridge University Press.
- CARONE, Modesto (1998): *Resumo de Ana*. S. Paulo, Companhia das Letras.
- COSTA, Emília Viotti da (1982): *Da senzala à colônia*. S. Paulo, Livraria Ciências Humanas Ltda, 2ª ed.
- FONSECA, Maria Augusta (1979): *Palhaço da burguesia*. S. Paulo, Polis.
- FREIRE, Gilberto (1936): *Sobrados e mucambos*. S. Paulo, Cia Editora Nacional.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (1998): *Desconversa*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- GINZBURG, Natalia (1963): *Lessico Familiare*. Roma, Einaudi.
- JAMES, Henry (1984): «Brooksmith» in *Tales of Henry James*. Selected and edited by Christof Wegelin. New York/London, W. W. Norton & Company Inc.
- JAMESON, Frederic (1995): «Pós-modernidade e sociedade de consumo» in *Novos Estudos Cebrap* n. 12, S. Paulo, Centro Brasileiro de Análise e Planejamento.

- JÚNIOR, Caio Prado (1957): *Evolução política do Brasil e outros estudos*. S. Paulo, Brasiliense, 2ª. ed.
- JUNIOR, Davi Arrigucci (1994): *Enigma e comentário*. S. Paulo, Companhia das Letras.
- (1994): «Romance e experiência em Guimarães Rosa» in *Novos Estudos Cebrap*, n. 40.
- JUNIOR, João Moura (1988): *Páginas amarelas*. S. Paulo, Duas Cidades.
- LISPECTOR, Clarice (1977): *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora.
- (1978): *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- NAVA, Pedro (1981): Entrevista a *O pasquim*, n. 635, 2/ set.
- NAVES, Rodrigo (1996): *A forma difícil*. S. Paulo, Ática.
- OLIVEIRA, Francisco de (1997): «Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: globalização e neo-liberalismo na América Latina» in *Praga-revista de estudos marxistas*, n. 4. S. Paulo, Hucitec.
- SCHWARTZ, Roberto (1992): «Aquele rapaz» in *Folha de S. Paulo*, suplemento, 6/ set..
- SOLLERS, Philippe (1968): *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris. Seuil.
- SONTAG, Susan (1989): *Aids e suas metáforas*. Trad. de Paulo Henriques Britto. S. Paulo, Companhia das Letras.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e (1989): «Poesia e ficção na autobiografia» in *A educação pela noite e outros ensaios*. S. Paulo Ática.
- (1959): *Vários escritos*. 3ª. ed. S. Paulo, Duas Cidades.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro (1996): «Eu digo aids» in *Folha de S. Paulo*, suplemento, 14/jun.
- TREVISAN, Dalton (1964): *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.