

El mundo, los mundos: Novelas fundacionales en la literatura brasileña del siglo XX

ANTONIO MAURA

¿Cuáles pueden ser las señas de identidad de un país, como Brasil, nacido de la suma de emigraciones voluntarias o forzadas? ¿Quién puede encontrar una idiosincracia común entre los amerindios, los africanos, los europeos o los asiáticos que, en mayor o menor medida, han sido responsables de la historia de esta gran nación sudamericana? ¿Qué significa ser brasileño? ¿Es posible la identidad en la diversidad, la unidad en la pluralidad de culturas y de razas?

La intención de mis páginas no será buscar las raíces sociológicas o históricas de Brasil a la manera de Gilberto Freyre, ni rastrear cómo ha ido asimilando las diferentes emigraciones llegadas desde los cuatro puntos cardinales. Lo que pretende este texto es observar cómo, en nuestro siglo, han visto y han descrito sus narradores la peculiaridad, tan brasileña, de que gentes de tan distintas procedencias puedan sentirse miembros de una misma comunidad y tengan la voluntad y el deseo de construir un futuro en común. Quizás ello nos ayude a los habitantes del viejo continente, y especialmente a los españoles, a encontrar una forma de convivencia entre los pueblos que componen nuestra segmentada Europa que, a pesar de su diversidad, ha compartido tantas veces su historia y su cultura.

Las características que identifican lo brasileño se remontan, en nuestro siglo, a la década del veinte y, concretamente, a la Semana de Arte Moderno, que tuvo lugar entre el 13 y el 17 de febrero de 1922 en el Teatro Municipal de la ciudad de São Paulo. El principal mentor de aquella manifestación cultural, el escritor y diplomático Graça Aranha, se preguntaba ya en el discurso inaugural:

«Eis as nossas gentes. Saem das florestas ou do mar. São os filhos da terra, móveis, ágeis como os animais cheios de pavor, sempre em

desafio do perigo, e, no impulso do sonho, alucinados pela imaginação, caminhando pela terra na ânsia de conhecer e possuir. Onde a arte que transfigurou genialmente essa perpétua mobilidade, essa progressão infinita da alma brasileira? ¹.»

Esta pregunta, entre retórica y soñadora, fue secundada por casi todos los modernistas brasileños. Al esfuerzo por lograr una actualización del arte y de la vida, siguiendo las pautas de la vanguardia europea de aquellos años, el modernismo quería encontrar las raíces de su propia identidad mestiza. Reflejan esta inquietud algunas proclamas —como el manifiesto Pau-Brasil ² o el manifiesto Antropofágico— que tienen mucho que ver con los manifiestos dadaístas o futuristas europeos, que buscaban no sólo crear un revulsivo en el mundo cultural brasileño como destacar el carácter independiente y nacional de una cultura que había alcanzado ya su mayoría de edad.

Algunos párrafos del segundo manifiesto mencionado dan idea del espíritu que animaba a la élite intelectual paulista de los años veinte:

«Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Única ley del mundo. expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí or not tupí that is the question ³.»

El espíritu antropofágico, tomado de las costumbres indígenas de los tupí-guaraní, es para los modernistas y más tarde, como veremos, para novelistas como Ubaldo Ribeiro una de las señas de identidad de la brasileñidad. Lo «brasileño» sería entonces esa capacidad para devorar y asumir en su propio organismo cultural influencias de los diversos pueblos, civilizaciones y razas que habían ido arribando a sus costas. Como recuerda Os-

¹ Graça Aranha en *A emoção estética na Arte Moderna*, conferencia reproducida en *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles, Editora Vozes, Petrópolis, 1976, pp. 225 y 226.

² Pau-Brasil (Palo de Brasil) es el nombre de una madera roja, la primera materia prima brasileña que fuera exportada por los colonos portugueses y franceses del siglo XVI. El manifiesto *Pau-Brasil*, redactado por Oswald de Andrade, se publicó en 1924.

³ Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropofágico*. Publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia*, en mayo de 1926. La traducción es de Héctor Olea y ha sido tomada del libro *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978, p. 143.

wald de Andrade, al fechar su manifiesto, el primer acto de auténtica brasileñidad lo realizaron los indígenas cuando se comieron al primer prelado que vino del viejo continente⁴.

A este movimiento modernista-antropofágico se sumaron pintores como Tarsila de Amaral, mujer de Oswald, Anita Malfati, Emiliano di Cavalcanti, Lasar Segall, Cícero Dias, Cândido Portinari, escultores como Victor Brecheret, compositores como Heitor Villa-Lobos y escritores, además de los ya mencionados Graça Aranha y Oswald de Andrade, Raúl Bopp y Mário de Andrade. Sería éste último quien habría de escribir la novela que, en primera instancia, retrataría, medio en broma medio en serio, al primer personaje símbolo contemporáneo de la brasileñidad: Macunaíma.

Mário de Andrade destacó en casi todos los géneros literarios: Poesía, novela, crónica, periodismo, ensayo, crítica, ampliando sus campos de interés a la música, a las artes plásticas, a la arquitectura y al folclore brasileños, disciplina ésta última en la que llegó a ser uno de los más eminentes investigadores de su tiempo. Sin embargo, se le conoce universalmente por su crónica novelada *Macunaíma, el héroe sin ningún carácter*⁵, obra en la que se dan la mano el relato de aventuras, el humor y la erudición. Este libro, escrito en su primera versión entre el 16 y el 23 de diciembre de 1926 y publicado dos años más tarde, nos ofrece una de las imágenes más irónicas del alma brasileña. Macunaíma es más que un personaje todo un símbolo literario, como defiende el crítico y ensayista Temístocles Linhares⁶. En cuanto tipo humano tiene algo del Lazarillo de Tormes o del Simplicius Simplicissimus, personajes con los que comparte el mismo aire de desvalimiento pícaro e inteligente al tiempo que manifiesta todas las peculiaridades del país sudamericano en tono de humor. Macunaíma se comporta en la Amazonía como un primitivo y en São Paulo como un ser civilizado: mientras en la selva se sirve de sus poderes mágicos para vencer las dificultades, en la gran ciudad los usa para ganar dinero y convertirse en un burgués. Está en contra de cualquier tipo de esfuerzo y es enemigo del trabajo: prefiere dedicarse al juego y a las artes del pícaro. Aunque disponga de recursos materiales, pretende que el Gobierno le pague un viaje a Europa. Habla una lengua y escribe en otra. Presume de una gran sabiduría, pero muestra

⁴ El manifiesto *Antropofágico* está fechado así: «En Piratininga. Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha», *op. cit.*, p. 150.

⁵ *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, Edição Crítica. Coleção Arquivos. Florianópolis, 1988.

⁶ Temístocles Linhares, *História crítica do romance brasileiro*, Editora da Universidade de São Paulo. S. Paulo, 1987, tomo II. p. 75.

continuamente su enorme carencia de cultura. Es un títere de sus propios sentimientos, siendo incapaz de disciplinar su voluntad o su inteligencia. No puede elaborar razonamientos abstractos. Tampoco distingue el bien del mal, pues su inocencia le sitúa al margen de cualquier moral. Está perfectamente integrado en la Naturaleza no por convicción, sino porque ignora la posibilidad que tiene el hombre de dominarla. Incorpora en sí mismo, sin orden ni concierto, las peculiaridades de las diferentes culturas brasileñas en las que ha vivido y vive. Encarna, mejor que nada ni que nadie, el caos psicológico del pueblo brasileño. Y es en esta última faceta donde se puede hallar el secreto de su personalidad: La ausencia total de rasgos que la definan.

¿Mário de Andrade había proyectado Brasil en su personaje como ha defendido algún crítico⁷? Posiblemente. Pero, como sucede con la mayoría de las ironías que, como en este caso, rozan el sarcasmo, el razonamiento se confunde con la crítica y la evidencia con el chascarrillo. Sin embargo, a pesar de su causticidad, el libro es una «enciclopedia viva de la brasilindionegritud», como acertadamente lo ha calificado Darcy Ribeiro⁸: Enciclopedia, pues la enorme erudición de Mário de Andrade se manifiesta en este relato de aparente sencillez, escrito en un lenguaje comprensible para todo el mundo. *Macunaíma* es la obra de un estudioso del folclore, de un conocedor de la música popular, de la lengua y del espíritu, de los numerosos espíritus que conforman este país americano, pero, además, es un buen ejemplo de cómo podrían entenderse las teorías freudianas en los trópicos. Su éxito fue y es, desde su aparición, inmenso: Prueba de ello son los diferentes ballets, las piezas teatrales o el largometraje que se ha realizado basándose en este texto. Se han escrito, asimismo, numerosos estudios, ensayos, comentarios, ampliándose de año en año la bibliografía sobre un libro que, si creemos a Darcy Ribeiro, define la brasileñidad por una expresión animica de indudable belleza: La alegría.

Si *Macunaíma* puede definirse como la fábula de un sabio, *Gran sertón: veredas*, del minero João Guimarães Rosa, publicada treinta años después, en 1956, sería una obra abierta si seguimos las teorías de Umberto Eco. Para definir este concepto el semiólogo y novelista italiano recurre a la música y concretamente a la interpretación de dos obras contemporáneas: El

⁷ Ronald de Carvalho, *Estudos Brasileiros*, II, Ed. Briguier, Rio de Janeiro, 1931, p. 151.

⁸ Darcy Ribeiro, *Liminar*. Introducción a la edición crítica de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, op. cit.

Klavierstück XI, de Karlheinz Stockhausen y la *Sequenza per flauto solo*, de Luciano Berio. En ambas piezas el intérprete se ve obligado a escoger entre las diferentes propuestas que las partituras le plantean ya sea en el orden secuencial o en su duración. Entre las obras de ficción del siglo xx que mejor representan esta *libertad de lectura* son, para Eco, *Ulysses* y, sobre todo, *Finnegans Wake*, de James Joyce. En la última, afirma el semiólogo italiano, «estamos verdaderamente en presencia de un cosmos einsteniano, arrollado sobre sí mismo —la palabra del comienzo se une con la del final— y por consiguiente *finito*, pero precisamente por esto *ilimitado*. Cada acontecimiento, cada palabra se encuentran en una relación posible con todos los demás y de la elección semántica efectuada en presencia de un término depende el modo de entender todos los demás. Esto no significa que la obra no tenga un sentido: si Joyce introduce claves en ella es precisamente porque desea que la obra sea leída en un cierto sentido. Pero este “sentido” tiene la riqueza del cosmos, y el autor quiere ambiciosamente que ello implique la totalidad del espacio y del tiempo; de los espacios y los tiempos posibles. El instrumento primordial de esta integral ambigüedad es el *pun*, el *calembour*: donde dos, tres, diez raíces distintas se combinan de modo que una sola palabra se convierte en un nudo de significados, cada uno de los cuales puede encontrarse y correlacionarse a otros centros de alusión, abiertos aún a nuevas constelaciones y a nuevas probabilidades de lectura»⁹.

Estas palabras pudieran también aplicarse a *Gran sertón: veredas*¹⁰, libro donde el lenguaje es uno de sus más importantes protagonistas. Prueba de ello es la afirmación de Rosa, en el transcurso de una entrevista, de que «o bem-estar do homem depende do descobrimento do soro contra a varíola e as picadas de cobras, mas também depende de que ele devolva à palavra seu sentido original. Meditando sobre a palavra, ele se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação»¹¹. Esta inquietud, auténtica meditación como él mismo declaraba, se manifiesta también en el nombre de sus personajes. En este sentido, el vocablo con que denomina a su protagonista, Riobaldo, puede descomponerse en dos elementos: rio y baldo, término que evocaría la voz «baldanza», usada por Dante con el significado de

⁹ Umberto Eco, *Obra Abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 37 y 38.

¹⁰ Al referirme a esta novela haré uso de la excelente traducción de Ángel Crespo, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

¹¹ La entrevista fue concedida a Günter Lorenz, en Génova, el mes de enero de 1965. Dicha entrevista ha sido reproducida en el libro *Guimarães Rosa*, Coleção Fortuna, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1983. La cita que se reproduce se encuentra en la p. 83.

«saborear perezosamente», como sugeriría el propio escritor¹². La misma palabra *vereda* significa, como también explicaría Rosa a su traductor italiano Edoardo Bizzari¹³, los valles que se forman entre las sierras y las mesetas desérticas del *sertón*. Estas veredas se utilizan como vías o caminos ya que hay vegetación y agua. El término Riobaldo denominaría, en consecuencia, al riachuelo manso que discurre por esos sertones vacíos y al héroe que los recorre. Diadorín, otro de los personajes principales de la novela, tendría al menos dos interpretaciones: En primer lugar, su nombre podría descomponerse en *dia*, que, en lengua griega, quiere decir «a través» o «mediante», y en *dor*, dolor, de forma que tendría el significado de «travesía del dolor». Pero también, en clara alusión a su versión femenina, Deodorina, podría entenderse como «don divino» si traducimos la voz griega *Dia* como Zeus y *doros*, en la misma lengua, como regalo o como don. Otro de los personajes, el yagunzo Hermógenes, llevaría en su nombre el haber sido generado por Hermes y, al igual que Autólico, Mirtilo, Pan o Hermafrodita, hijos de éste dios, mostraría una ambigüedad entre lo animal y lo humano, lo masculino y lo femenino, lo moral y lo inmoral. Hermógenes sería, en consecuencia, la representación de la astucia, de la traición y, por tanto, del mal. Y así ocurre con la mayoría de los nombres de los personajes de la novela. Para terminar, es importante considerar que los vocablos *demo* —demonio— y *medo* —miedo— se alternan persistentemente en el transcurso de la obra.

Estos juegos de palabras, de significados, de polisemias invitan a una interpretación simbólica del libro que, además de como un relato de las *banderías sertaneras* o como la confesión de un ser humano, puede leerse como un discurso hermético —volvemos a Hermes— semejante a los textos cabalísticos medievales. Así, el largo monólogo de Riobaldo podría dividirse, como una sinfonía, en siete movimientos temáticos de aproximadamente ochenta páginas cada uno, a excepción del cuarto que actúa como paréntesis narrativo entre los dos bloques que suponen los tres primeros y los tres últimos tiempos. En el tema inicial el discurso de Riobaldo salta de una anécdota a otra, de uno a otro episodio, en un caos narrativo donde destacan siete pequeños relatos ordenados convencionalmente. Esta primera secuencia, o movimiento temático, parece preguntarse sobre cómo

¹² Katherin Holzermayr Rosenfield, *Grande sertão: veredas. Roteiro de leitura*, Editora Ática, São Paulo, 1992, pp. 88-89.

¹³ J. Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzari. T. A. Queiroz, editor, São Paulo, 1981, pp. 22-23.

ha de ser el orden narrativo o desde un plano metafísico, cuál debe ser el principio ordenador del universo, del hombre y del lenguaje. El segundo tema mantiene un orden cronológico y cuenta, de forma relativamente objetiva, la infancia, adolescencia e inicios del protagonista en la banda de Zé Bebelo y su llegada a la de Hermógenes. El tercer tema relata sus experiencias junto a Hermógenes, personaje de talante perverso, el juicio en la Hacienda Siempreverde y concluye con el asesinato de Joca Ramiro, jefe supremo de los *yagunzos*, y con la división de éstos. El cuarto, como ya he mencionado, es mucho más breve: Resume los tres anteriores y esboza algunos de los asuntos que se desarrollarán en los siguientes. El quinto tema se inicia con el relato de la campaña de Zé Bebelo contra los hermógenes y se cierra con el pacto de Riobaldo con el diablo. Es en esta parte donde se describe con mayor precisión el horror de la guerra y la crueldad, donde se confunden más los dos significados del anagrama *medo-demo*. El sexto tema, que se inicia después del pacto, describe la experiencia de la jefatura de Riobaldo y finaliza con la escena en la hacienda del vejo Ornelas, auténtico «pater familias» sertanero, cuya autoridad procede de la sabiduría y de la justicia y no de la fuerza bruta. En esta penúltima parte Riobaldo reflexiona sobre el orden que parece subyacer tras el desorden imperante en el mundo. El séptimo tema relata la batalla de *Tamandúá-tán* y sus consecuencias, para acabar con el definitivo alejamiento de Riobaldo del mundo de los *yagunzos*.

No es necesario recordar la importancia y el significado que tiene el número siete en el judaísmo primitivo y en la cábala medieval. En *Gran sertón: veredas* el número siete viene asociado al tres o número de la Trinidad. En esta misma línea de razonamiento vemos que el vocablo *nonada*, con el que se inicia la novela, puede expresar tanto una nadería, una bagatela, como ser el término del que el Maestro Eckhart se sirve en sus sermones para expresar el ámbito sagrado donde el alma humana pierde su raíz de criatura para hacerse uno con la realidad de Dios. Si a ésto añadimos el signo del infinito con el que concluye la obra, podremos hacernos una idea del propósito del autor. Pero no sólo encontramos en *Gran sertón: veredas* ideas y conceptos del dominico alemán o de la cábala medieval, sino también de la *Divina Comedia*. Son numerosas las referencias al infierno o al paraíso en esta novela que pretende servir también de iniciación a una sabiduría más alta, a un conocimiento del ser humano en todos sus órdenes significativos. ¿No es acaso Riobaldo, como Dante en la *Comedia*, un alterego de su autor, convertido en personaje literario, y el libro el relato de un viaje por los paisajes del infierno y del paraíso a la búsqueda de una razón universal? Y por lo que

se refiere a la crónica de un viaje, tampoco podemos dejar de mencionar el primer gran relato de viajes de la historia literaria occidental: La *Odisea*, donde Ulises es protegido por Atenea, la diosa guerrera y vírgen nacida de la cabeza de su padre. Así mismo Riobaldo recibe la «influencia beneficiosa» de Diadorín-Deadorina que, como Atenea, es hija del deseo de venganza de su padre, Joca Ramiro. Continuando con esta secuencia de parentescos literarios viene bien recordar que Riobaldo, como Fausto, tendrá, o al menos lo intentará, un pacto con el demonio y, como Don Quijote, cabalgará por los espacios desérticos en la confusión de su locura, iluminado tenuemente por un ideal femenino que no logrará encarnar en ninguna mujer viva.

Las resonancias de *Gran sertón: veredas* son interminables. El lector se halla ante una obra que es una confesión, un tratado de filosofía y un texto de iniciación mística. Los planos narrativos se superponen a lo largo de este monólogo que desgrana los sentimientos de un hombre, de un pueblo y de una tierra llena de historias, de anécdotas, de vida humana.

Se me preguntará qué tiene que ver un libro de estas características con el espíritu de nacionalidad brasileño, con la «brasileñidad». João Guimarães Rosa, que también fue muy sensible a esta preocupación, señalaba en la entrevista mencionada anteriormente que «este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo»¹⁴.

Un sertón que es también una lengua como también explica:

«Nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além de tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. Ainda é uma língua jenseits von Gut und Bösel¹⁵, e apesar disso, já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas¹⁶.»

Y un personaje:

«Riobaldo é algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que entretanto deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso; melhor é apenas o Brasil¹⁷.»

¹⁴ *Op. cit.*, p. 66.

¹⁵ En alemán en el original: *Más allá del Bien y del Mal*, título de la conocida obra de Nietzsche.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 81.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 96.

En definitiva, si seguimos al escritor, estamos diciendo que un lugar del mundo, como el sertón, y un hombre, como Riobaldo, son la representación del Hombre y del Mundo o, en otras palabras, «um cosmo, um universo em si»¹⁸.

¿Define *Gran sertón: veredas* el espíritu brasileño? Sin la menor duda. Esta novela ha sido capaz de reelaborar la lengua portuguesa de Brasil, ha convertido uno de sus paisajes más depauperados en el símbolo del cosmos y, desde luego, aunque su autor haya sido considerado como «regionalista»¹⁹, demuestra una ambición muy superior a la descripción de un posible país y de unas costumbres determinadas. Guimarães Rosa ha hecho del sertón lo que Faulkner del condado de Yoknapatawpha, Proust de Combray, Joyce de Dublín, Cervantes de La Mancha o Benet de Región: Se trata de un lugar que es al mismo tiempo todos los lugares sin dejar, por ello, de ser un espacio concreto en un tiempo concreto. Con Guimarães Rosa los paisajes, los personajes y la lengua se vuelven sagrados, el arte se convierte en religión y la vida, la escritura, pues para él ambas cosas significan lo mismo, en una misión.

En 1973, casi veinte años más tarde, se publicaba *Avalovara*, una novela firmada por el pernambucano Osman Lins, que no sólo pretendía definir Brasil, sino también y, principalmente, la vida, y que, justamente por ello, daba otra visión cósmica y real de una nación que es la suma de los países y de los pueblos. En una entrevista para la Revista *Escrita* de 1976 su autor lo exponía con bastante claridad:

«Enquanto romancista, eu aspiro a uma visão cósmica. Se há alguma coisa de que é necessário o leitor estar consciente diante de um texto meu é de que eu não estou aspirando a dar uma visão apenas do homem brasileiro. Estou ligado a meu país, ligado aos meus irmãos de infortúnio, mas o que eu procuro dar nos meus textos não é uma visão exclusiva do homem brasileiro, ou do Brasil, mas do cosmos. Eu sou um espírito voltado para o cosmos e a própria construção do Avalovara decorre disso. Ele é ligado a uma cosmogonia. Então, quando eu escrevo um artigo para "O Jornal da Tarde" ou para outro jornal qualquer, não é a minha visão cósmica que predomina, predomina a minha visão histórica imediata do homem brasileiro. Enquanto que, como romancista, há um grande componente no meu espírito

¹⁸ *Op. cit.*, p. 95.

¹⁹ El *Regionalismo* también conocido como la *Generación del 30* es un movimiento literario brasileño al que pertenecen Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz y una larga lista de escritores.

da visão mítica do mundo. Enquanto articulista, sou um homem histórico. Enquanto romancista, sou um homem mítico. Por outro lado, o que há de europeu e não de cósmico, no caso específico do Avalovara, creio que deve ser visto de uma perspectiva do homem brasileiro, porque o meu protagonista enfrenta na Europa um amor alemão. E o amor desse brasileiro por uma alemã representa, a meu ver, de uma maneira muito clara, o confronto da cultura brasileira com a cultura européia. Ele é um sujeito que se extasia diante da beleza desta mulher, mas não chega nunca a compreendê-la, não chega nunca a atingi-la, e durante todo o tempo houve uma espécie de distanciamento dela em relação a ele. E ela se separa de maneira definitiva sem que ele a alcance sob nenhum aspecto. Creio que há dentro disso uma parábola do confronto da cultura de nós, homens brasileiros, com a cultura européia, que nos extasia, de uma certa maneira, mas que não pertence a nosso mundo. É uma visão de homem brasileiro²⁰.»

¿Se puede considerar, en consecuencia, *Avalovara* como una novela de la brasileñidad? Sí y no. Sí, porque al no estar perfectamente definido aquello que deba ser llamado específicamente «lo brasileño», la novela de Osman Lins intenta definir el Universo de un escritor que se siente a un tiempo brasileño y perteneciente al cosmos. Y ambas características están completamente amalgamadas. Pero creo que, antes de sacar conclusiones, es importante que nos detengamos un poco en la novela.

En primer lugar, *Avalovara* es, al igual que *Gran sertón: veredas*, una historia de amor, concretamente la crónica de tres amores. Su protagonista, Abel, se desvela y se constituye mediante sus tres relaciones sentimentales: La primera es con una alemana: Anneliese Roos. Ésta es la mujer de las ciudades, de los viajes, la única que no se le entrega físicamente, pues huye de estación en estación, de calle en calle, de lugar en lugar:

«Innumerables, íntegras, he ahí las ciudades de Roos, erigidas en los hombros, en las rodillas, en el rostro. Conozco, invasor, sus calles, sus edificios desiertos, sus vehículos vacíos, sus árboles, pájaros, insectos, flores y animales (ningún ser humano), y los ríos bajo puentes frágiles y magníficos. La Haya, Roma, Estrasburgo, Reims, Granada, Hamburgo²¹.»

²⁰ Entrevista de Osman Lins concedida a Astolfo Araujo, Hamilton Trevisan, Gilberto Mansur y Wladyr Nader. Revista *Escrita*, año II, núm. 13, 1976. Reproducida en *Osman Lins. evangelho na taba*, Summus Editorial, São Paulo, 1979, p. 218.

²¹ Osman Lins, *Avalovara*. Traducción de Cristina Peri Rosi, Barral Editores, Barcelona, 1975, p. 36.

Abel habla con ella en francés, lengua ajena a los dos y jamás llega a alcanzarla. Anneliese es una mujer huidiza y no le es fácil al protagonista conseguir con ella un grado pleno de intimidad, de compromiso o de complicidad. Quizás en ello radique la distancia, la diferencia entre lo brasileño y lo europeo de la que habla Osman Lins en la entrevista que acabo de reproducir. La brasileñidad de Abel se manifiesta en su imposibilidad de lograr una comunicación total con la europeidad de Anneliese Roos. O como afirma el protagonista de la novela:

«Pese a mi fervor, nuestras conversaciones, flotando en una órbita hasta cierto punto neutra, ajena tanto a la atmósfera de pequeña ciudad alemana donde nació Anneliese Roos como a la parte del Nordeste que —siempre sin éxito— intento describirle, ilustran, para mi desesperación, sobre las limitaciones del lenguaje y especialmente las del escritor, egresado, con frecuencia, de territorios poco familiares²².»

No se trata tan sólo de la incapacidad del protagonista, alter-ego del autor, para comunicarse con personas de otras culturas, sino de su misma impotencia para definirse como brasileño, para explicar la brasileñidad, algo que siente que existe, pero que no puede expresar.

Otra de las mujeres, Cecilia, es natural de Recife, capital del estado brasileño de Pernambuco, lugar de origen del escritor. Cecilia es, contrariamente a Anneliese Roos, una mujer con la que Abel necesita distanciarse para evitar una fusión en la que podría perder su identidad. A ello se acrecienta el hecho de que, en un determinado momento, Cecilia se convierte en un ser duplo, hermafrodita, hombre y mujer, produciendo en el protagonista y escritor la sensación de caer en el propio abismo de sí mismo. Cecilia es a la vez una mujer real, una amante y un símbolo de Brasil. Gracias a ella Abel se realiza como hombre y como pueblo. «En su cuerpo, hay cuerpos», dice el narrador. «En su carne estable e inestable, real y mágica, en su carne transparente y muchas veces visible (en la carne de Cecilia la percepción se repite, crece en reflejos, respuestas y explosiones), en su carne, simulacro de la memoria, la presencia de los seres que habría de amar, amándola²³.»

La tercera mujer, designada por el símbolo ϑ , es, en parte, una ente-lequia ya que no tiene nombre y, por tanto, tampoco biografía, pero, por

²² *Op. cit.*, p. 35.

²³ *Op. cit.*, pp. 198-99.

otro lado, es, quizás, la más carnal de las tres y la que vive en la ciudad más salvajemente urbanizada de Brasil: São Paulo. Ψ queda definida por su femineidad, por su sexo, por su misterio y por su exacerbada sensualidad. «Ven, Abel», dice en un determinado momento Ψ : «Penétrame y acreciéntame. (...) No viviré siquiera mil años, mi vida es fugaz, apenas una línea en el tiempo; tal como un pez salta un día sobre la vastedad del mar, ve el Sol y un archipiélago donde se mueven cabras entre las rocas, del mismo modo yo salto de la eternidad, héme aquí en el aire, veo el mundo de los hombres, luego volveré a los abismos marinos²⁴.»

Ψ es el ideal femenino, el eros creador, la tierra, la hembra, la diosa fuertemente sexualizada, madre y amante, vientre profundo en el que germinamos y del que nacen los seres vivos.

La trama de la novela queda sintetizada en la experiencia de Abel con estas tres mujeres, en sus reflexiones y en sus respectivas historias personales o simbólicas. El mismo título, *Avalovara*, hace referencia, como su propio autor indicó, al amor:

«O título corresponde ao nome de um pássaro que existe no romance. Um pássaro imaginário. Inventei esse pássaro, não o nome. Pensava guardar para mim o segredo, mas revelo-o. Há uma divindade oriental, um ser cósmico, de cujos olhos nasceram o Sol e a Lua; de sua boca, os ventos; de seus pés, a Terra. Assim por diante. É a lâmpada para os cegos, água para os sedentos, pai e mãe dos infelizes. Tem muitos braços, pois não lhe falta trabalho no mundo. Seu nome é Avalokiteçvara. (...) É um grande pássaro feito de pequenos pássaros. Simboliza este romance e também minha concepção do romance. Suas significações, porém, são ainda mais amplas. Por exemplo: o Avalokiteçvara é uma divindade plena de amor. Tanto que, masculino na Índia, assume na China um caráter feminino, maternal. E Avalovara, na sua aparência, é um romance de amor. O amor, para mim, teve sempre uma grande importância, pelo que tem de exaltante, por envolver o problema da unidade e por repousar sobre o encontro, tão misterioso, de um ser humano com outro. Meu livro abrange tudo isso. Seu protagonista, Abel, através de três intensas experiências amorosas, vividas em épocas e lugares diferentes (Europa, Recife, São Paulo), realiza simultaneamente o conhecimento do amor e da criação literária²⁵.»

²⁴ *Op. cit.*, p. 28.

²⁵ Entrevista concedida a Geraldo Galvão Ferraz para la Revista *Veja*, 28/XI/1973 y reproducida en *Evangelio na taba*, *op. cit.* p. 165.

De esta forma podemos elevarnos a un segundo plano, porque la novela no se resume a una simple crónica amorosa: Es también una reflexión sobre el amor, la vida y sus respectivas sombras —la soledad, la muerte— al tiempo que una teoría de la novela y del cosmos. La estructura del libro se inspira en la suma de dos figuras geométricas: El cuadrado y la espiral. La primera señala el ámbito espacial y la segunda la dirección de la novela. Estas dos figuras enmarcan la máxima latina SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS que, como el lector recordará, no es otra que la frase de un esclavo frigio de Pompeya de nombre Loreius, quien la ideó porque su amo, el comerciante Publius Ubonius, le pidió a cambio de su libertad que inventase un texto que tuviese diferentes significados y fuese simétrico, pudiéndose leer de derecha a izquierda y de izquierda a derecha, de abajo a arriba y de arriba a abajo, siendo siempre el mismo al proyectarse en un espejo o al desarrollarse en el espacio. La frase que, como puede comprobarse, es susceptible de leerse en ambos sentidos tiene, al menos, dos significados: Literalmente significa «el labrador mantiene cuidadosamente el arado en el surco» y metafóricamente «el creador mantiene cuidadosamente el mundo en su órbita». La novela se divide en ocho temas en cuyos epígrafes está cada una de las ocho letras con las que se compone la máxima latina citada²⁶. Siguiendo el orden riguroso indicado por la espiral, recorre una a una las letras, los temas, de la frase latina con un crecimiento también en el tamaño del texto: Diez líneas en la introducción, veinte en el segundo fragmento, treinta en el tercero y así sucesivamente. Las excepciones obedecen también a una rigurosa progresión como es el caso de la historia del relojero (tema *P*) cuyo crecimiento es múltiplo de doce —12 líneas en la introducción, 24 en el segundo fragmento, 36 en el tercero, etc.— o en el tema *T*, «Cecilia entre los leones», donde el número referencial para la progresión es el 20.

Tres observaciones podemos extraer de esta estructura narrativa: La primera, que la novela se comporta como un instrumento de relojería, como queda explicado en uno de los temas —el reloj de Julius Heckethorn—, por lo que no es difícil atisbar una clara referencia a la concepción del Universo de Leibniz o al orden de las esferas celestes. La segunda observación es que la obra es susceptible de ordenaciones múltiples, de di-

²⁶ Los temas y las letras son los siguientes: *R* lleva el título « \forall y Abel: Encuentros, viajes, revelaciones», *S* «La espiral y el Cuadrado», *O* «Historia de \forall : Nacida y nacida», *A* «Roos y las Ciudades», *T* «Cecilia entre los leones», *P* «El reloj de Julius Heckethorn», *E* « \forall y Abel: ante el Paraíso» y *N* « \forall y Abel: El Paraíso».

ferentes lecturas, lo que la relaciona con *Rayuela*, de Julio Cortázar, publicada diez años antes, en 1963. Finalmente, el circuito temático conduce al lector a las postreras letras, la *E* y la *N*, siendo ésta última el Paraíso con lo que, nuevamente al igual que en *Gran sertón: veredas*, nos hallamos ante una progresión que es también un camino de iniciación. Se han buscado, y no sin razón, diversas influencias para la concepción de esta novela. Nombres como los de Pitágoras, Dante, Rabelais, Kafka o el ya mencionado Cortázar han sido barajados para justificar las diferentes interpretaciones o lecturas del libro. Lo cierto es que *Avalovara* es una de esas novelas emblemáticas que la literatura brasileña ha producido en el xx.

¿Cabe, entonces, hablar de la brasileñidad como uno de sus componentes estructurales o narrativos? *Avalovara* es brasileña en la medida en que puede ser argentina *Rayuela* o cubana *Paradiso*. La ficción de Osman Lins es, efectivamente, símbolo de una realidad profundamente brasileña: La formación de un país que nació de la fusión de las emigraciones provenientes de casi todos los puntos de la geografía terrestre: Una nación que, en consecuencia, puede comprenderse como un cosmos, como símbolo del encuentro ideal de los pueblos y de las razas que habitan el planeta.

En 1984, once años después de publicarse *Avalovara*, aparecían dos novelas enormemente ambiciosas que pretendían, desde diferentes ángulos, explicar el significado y la formación de Brasil: *La república de los sueños*, de Nélide Piñón²⁷ y *Viva el pueblo brasileño*, de João Ubaldo Ribeiro²⁸. La primera narra las peripecias de un gallego, Madruga, que llega a Brasil para hacer las américas. Éste viene acompañado de Venâncio, otro emigrante de talante completamente distinto, por no decir opuesto. Mientras que para el primero el objetivo primordial es ganar dinero e invertir ese capital en empresas cada vez más ambiciosas, al segundo Brasil le sirve de atalaya para observar el nacimiento de una nación y le ofrece un punto de vista excepcional para comprender la realidad del país que ha dejado: Una España golpeada por la guerra civil y, posteriormente, por la dictadura franquista. Venâncio y Madruga no sólo desglosan juntos la realidad de la tierra que han dejado, sino que observan con mirada certera la que habitan. No nos olvidemos de que se trata de una etapa histórica

²⁷ Nélide Piñón, *A república dos sonhos*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1984.

²⁸ João Ubaldo Ribeiro, *Viva el pueblo brasileño*. Traducción de Mario Merlino, Alfaguara, Madrid, 1989.

muy significativa en Brasil: Getúlio Vargas y la Revolución Tenientista, la dictadura y decadencia del *Estado Novo*, el suicidio dramático del dictador, los Gobiernos democráticos de Juscelino Kubitschek y de Jânio Quadros y, finalmente, la «Revolución del 64» con la llegada de los militares al poder y la consiguiente represión política. Este período es, por otra parte, de una enorme riqueza cultural, donde cabe destacar la narrativa de João Guimarães Rosa y de Clarice Lispector, el pensamiento de Gilberto Freyre y de Darcy Ribeiro, la música de Heitor Villa-lobos y de Marlos Nobre, la creación plástica de Lygia Clark y de Hélio Oiticica. Es un tiempo en el que Brasil quiere liberarse de sus viejas lacras —el hambre, las profundas, abismales diferencias sociales— y constituirse en una nación moderna. Los grandes proyectos urbanísticos, como Brasilia, o de ingeniería, como la autopista transamazônia, hablan fehacientemente de ello.

En este ámbito político y sociocultural, los protagonistas de la obra de Nélide Piñón, Madruga y Venâncio, intercambian sus sueños, sus recuerdos, sus pequeñas venganzas en el marco de una relación conflictiva e intensa. Al comienzo Venâncio será testigo de la ambición y el voluntarismo de su amigo, más tarde esperará su llegada de Galicia con la que habrá de convertirse en la madre de los cinco hijos de Madruga mientras que él permanecerá célibe, luego acompañará el crecimiento de su prole y mitigará, en más de una ocasión, los conflictos de una familia que no es la suya, pero en la que está incrustado como lapa a la roca. Para Madruga, sin embargo, Venâncio representa aquello que éste ha perdido en su obsesiva carrera hacia el éxito: Los sueños. En realidad, como su mismo título indica, el sueño, los sueños constituyen el asunto del libro: Madruga sueña construir un país, Venâncio una tierra donde exista auténtica justicia social y Eulalia, mujer de Madruga, deja a cada uno de sus cinco hijos una caja en la que puedan encontrar sus respectivos sueños de infancia y las leyendas del país del que proceden: Galicia.

Y aquí nos encontramos con otro gran motivo de la novela: La confrontación entre dos mundos: El europeo y el americano o con mayor precisión: Galicia y Brasil. No hay que olvidar lo que significa la cultura y la lengua gallega para los brasileños. Galicia, como nos recuerda la profesora Nelly Novaes Coelho, «está nas origens da literatura portuguesa e esta é a literatura-mãe da literatura brasileira - há que lembrar que a poesia trovadoresca (primeira célula da poesia portuguesa) era cantada en dialeto galaico-português. Portanto, a língua que está nas origens da literatura brasileira nasceu na Galícia e em Portugal. Assim, a fascinação pelos valores da

Galícia, que serve de lastro ao romance, tem raíces plantadas na história e, desta, ascende para a área do mito»²⁹.

Galicia es la tierra de las leyendas que recuerda y cuenta el viejo Xan, abuelo de Madruga, y es también la tierra del honor como muestra vitalmente D. Miguel, padre de Eulalia. En esos parajes misteriosos se han originado ritos, tradiciones ancestrales e historias que son las que, formando parte del inconsciente colectivo, hacen de una comunidad humana un pueblo y un país de un remoto lugar.

Nos hallamos, como decía, con la confrontación entre dos ámbitos: El real e histórico de Brasil, la república de los sueños, y el imaginario mítico de Galicia. Por lo que respecta a la relación, a medio camino entre lo fraternal y lo conflictivo, de ambos mundos, el viejo y el nuevo, es bueno escuchar a la propia Nélide Piñón quien se pregunta:

«¿Qué sería de Europa sin América? ¿Qué sería de ambos continentes sin los emigrantes expulsados de Europa, que acabaron ayudando posteriormente a su construcción enviando sus ahorros, construyendo casas solariegas con dinero americano, fundando empresas? En mi novela trabajo con todos estos aspectos: América como el gran sueño europeo, como la gran desilusión, como el Paraíso Terrenal, como la tierra incógnita. No hay una América, sino muchas. Son las Américas o las Indias como se la llamaba en los comienzos. Y es que una América no es suficiente. Me gusta pluralizar el concepto de América. América es el gran sueño de Europa y su gran fracaso. En este sentido la novela trata de los múltiples fracasos humanos porque los sueños, todos los sueños son producto de un fracaso que se trasmite a los hijos. Todos somos herederos de sueños fracasados y La República de los Sueños en realidad es una república de los fracasos»³⁰.

Así pues, como dice su autora, *La república de los sueños* es también la de los fracasos. Fracasa Venâncio, que nunca verá realizada la ilusión de habitar un país justo, fracasa Madruga porque logra dinero y poder, pero no da alcance a sus propios sueños. Finalmente, como él comenta, Brasil es la «terra escolhida para morrer»³¹ y él ha sufrido «a humilhação de ven-

²⁹ Nelly Novaes Coelho, «A república dos sonhos: Memória, historicidade, imaginário», en *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. Editora Siciliano, São Paulo, 1993, p. 275.

³⁰ Declaraciones de Nélide Piñón al autor de estas páginas. Rio de Janeiro, abril de 1995.

³¹ «A república dos sonhos», p. 164

cer»³². Quien no fracasa es la nieta de Madruga, Breta, que asume el compromiso de cumplir los deseos, ¿los sueños?, de su abuelo:

«O avô Xan esforçou-se em reviver as histórias soterradas da Galícia. Enquanto Eulália, Venâncio e eu chegamos ao Brasil com o intuito de misturar as histórias de Xan com as que já existiam aqui. Mas não fomos capazes. Todos nós capitulamos. Conseguimos fazer apenas um episódio deste livro. Agora, só nos resta você. A você caberá escrever o livro inteiro, a que preço seja. Ainda que deva mergulhar a mão no fundo do coração, para arrancar a vida dali. Um livro que, ao falar de Madruga e sua história, igualmente fale de você, de sua língua, do áspero e desolado litoral brasileiro, das entranhas destas terras que vão do Amazonas ao Rio Grande. Eu viverei no livro que você vai escrever, Breta. Assim como Eulália, Venâncio, nossos filhos, a Galícia e o Brasil. Não receie nos ferir ou mesmo nos matar. É sempre preciso matar e ferir quando se conta uma história. Só assim, Breta, você restaurará a nossa memória, e a manterá viva. E isto enquanto houver a sua amada língua portuguesa³³.»

Breta acepta este reto y asume la tarea iniciada por el viejo Xan, abuelo de su abuelo, de contar las historias de la realidad, del sueño, de la leyenda: Historias que el viejo Xan había entregado al aire, mientras que ella debe confiarlas al papel. De esta forma la escritura se convierte en una misión: La de construir la conciencia de un país a través del mito, del inconsciente colectivo. Esta nueva disyuntiva vuelve a sumarse a las otras mencionadas anteriormente creándose una tríada de opuestos:

1. Oposición sueño - fracaso/realidad.
2. Oposición Brasil: tierra prometida - Galicia: tierra mítica.
3. Oposición leyenda oral - narración escrita.

En consonancia con esta tríada de facetas —«es una obra con muchas capas narrativas, una novela geológica», afirma su autora³⁴— el texto se estructura con tres voces narrativas: La de Madruga, la de Breta y la de una voz anónima. Y como es habitual en las tríadas, estas se resumen a una: La voz de la escritora que se enmascara como personaje reflejado —la también

³² *Op. cit.*, p. 162.

³³ *Op. cit.*, p. 760.

³⁴ Declaración citada. Rio de Janeiro, abril de 1995.

escritora Breta— o como fundador³⁵ —Madruga— de un país y de una historia.

La escritura, en consecuencia, se transforma en tarca fundacional. Gracias a ella los pueblos pueden identificarse como tal. O dicho de otra forma: Lo que fueron leyendas en un tiempo ancestral, hoy es literatura. Y así lo ha visto también Nelly Novaes Coelho cuando afirma:

«Romance impregnado de brasilidade, ou melhor, das forças do imaginário e da ação que se amalgamaram nas origens e construção da historicidade brasileira. A república dos sonhos é dos livros que vêm para ficar. Impõe-se, desde logo, não só como um marco na obra até hoje produzida pela autora, mas também como um dos pontos altos da ficção que tem tentado domar, com a palavra poética, a complexa realidade brasileira de ontem e de hoje»³⁶.

Si para Nélida Piñón la escritura es fundacional y a ella compete crear una nación como Brasil, para el bahiano João Ubaldo Ribeiro, maestro en contar historias, en lograr una fusión de lo oral con lo escrito, una de las características de lo brasileño pudiera ser la «antropofagia».

Esta es una de las posibles conclusiones a las que llega un lector de *Viva el pueblo brasileño*. La acción de la novela se sitúa en Bahía y, concretamente, en la isla de Itaparica, a lo largo del XIX, desde la primera y ocasional víctima de la independencia brasileña, que también se conoce como el paso de la monarquía al imperio, y el final de siglo, que queda definido por la abolición de la esclavitud. A este período de casi cien años se le añaden dos capítulos en los que se muestra la contemporánea dependencia económica de Brasil, con la conformidad de las clases dominantes que descienden de los señores de esclavos, de los Estados Unidos de Norteamérica. No creo necesario recordar la importancia de Bahía en la historia general de Brasil: Salvador fue capital, durante muchos años, de la colonia y lugar de nacimiento de poetas tan significativos como el barroco Gregorio de Matos o el romántico Castro Alves, defensor a ultranza de la aboli-

³⁵ Aquí es necesario recordar que una de las novelas de Nélida Piñón recibe el título de *Fundador*. «*Fundador* es un libro con un espacio y un tiempo míticos que desembocan en los nuestros, en nuestra contemporaneidad. En este sentido pretende ser una novela total, inaugural, donde conviven diferentes realidades, la de lo tangible y la de lo imaginario, la de lo profano y la de lo divino, la mítica y la prostibularia», afirmó Nélida Piñón en la revista *El Urogallo*, núms. 110/111, de julio-agosto de 1995, p. 69. *Fundador* se publicó en 1969.

³⁶ Nelly Novaes Coelho, *op. cit.*, p. 273.

ción. Bahía es también el estado que muestra de forma más palmaria la fusión de las razas y donde perviven con mayor enraizamiento popular los rituales afrobrasileños y las creencias en los orixás, dioses que habitan en dos continentes —África y América— y se manifiestan en la posesión de los cuerpos de los fieles escogidos. Para muchos es Bahía el estado más auténticamente brasileño, para otros es el ámbito exótico que ha popularizado Jorge Amado. De todas formas, se esté de acuerdo con unos o con otros, lo cierto es que la tierra de Bahía tiene un sabor de auténtica brasileñidad. Y este es el territorio, más específicamente el microcosmos de la isla de Itaparica, que João Ubaldo ha escogido para describir Brasil. Sus personajes siguen una doble o triple progresión: Por un lado aquellos que primero fueron los portugueses de las sesmarías³⁷, luego terratenientes y más tarde grandes empresarios, por otro los que inicialmente fueron esclavos o indios y ahora reivindican su condición de brasileños en un plano de igualdad, y por último el mundo de los espíritus, de las almas, que vagan de cuerpo en cuerpo en una búsqueda laberíntica, caótica, que señala un destino ideal.

Al comienzo de la novela se nos explica que «hay pocas almas nuevas, aunque todos los días se creen algunas en la gran sopa cósmica que rodea a los planetas y las constelaciones. La Biología moderna sabe que hace millones de años no existían seres vivos, pero que las sustancias que hoy los componen flotaban sueltas en el caldo primordial de los mares y entonces, un hermoso día de sol, la luz golpeó a algunas de esas sustancias justo a la hora en que el balanceo de las olas las aproximaba, y el resultado fue la aparición de algo vivo por primera vez»³⁸. Es, pues, a esa sopa cósmica, previa a lo vivo, a quien corresponde dirigir los destinos humanos.

Los tres pueblos, ya que son tres grupos que fluyen como tres corrientes en un mismo cauce o como tres hilos de diferente colorido en un tejido, se confunden y se distinguen, se unen y se separan, buscándose y huyendo unos de otros en el discurso de la historia y de la novela.

La galería de personajes que João Ubaldo presenta en esta novela es de una enorme riqueza como lo muestran los retratos cómicos-novelescos del Barón de Pirapuama, de nombre Perilo Ambrosio Goes Fariña, y de la familia de su secretario Hamlet Ferreira, mulato que se hace llamar Hamlet Enrique Noble Ferreira-Dutton. Éste último tiene tres hijos, que caracterizan muy bien la psicología de la clase dominante del Brasil del XIX: El poeta y

³⁷ Lotes de terreno que los reyes de Portugal cedían a los colonos que se dispusieran a cultivarlos.

³⁸ *Viva el pueblo brasileño*, pp. 21 y 22.

banquero Bonifacio Odulfo Noble de los Reyes Ferreira-Dutton, el sacerdote Clemente André y Patrício Macario, quien de los tres hermanos es el más oscuro de piel y, por tanto, acabará sirviendo de puente de unión entre el mundo de los señores y el de los esclavos.

En la otra clase, el ámbito del *povão*, del pueblo llano, ya se mueva dentro de los estrechos márgenes de la esclavitud o de los no muy anchos de la manumisión, se encuentran, en primer lugar, el caboco Capiroba, personaje que simboliza en la novela el espíritu antropofágico, su hija Vu, su nieta Vevé, la hija de ésta y del Barón de Pirapuama, Maria de la Fé, o Dafé, y una rica colección de tipos humanos como son Nego Leléu, Nego Budión, Julio Dandán, Feliciano, Merita, Juan Popó, Pepe Popó y un largo etcétera.

El tercer mundo, el de los espíritus, se manifiesta en los rituales afro-brasileños y en el destino histórico de unas gentes que deben constituirse como un pueblo eliminando sus diferencias históricas de esclavos y señores:

«El sudeste sopló, juntó las nubes, comenzó a llover con gruesas gotas rítmicas, todos los que aún estaban despiertos se levantaron para cerrar sus ventanas y detener el agua que vendría de los canales. Nadie miró hacia arriba y así nadie vió, en medio del temporal, el espíritu del Hombre, errabundo pero lleno de esperanza, vagando sobre las aguas sin luz de la gran bahía»³⁹.

La antropofagia cede así lugar a la hermandad y Brasil, tras un largo aprendizaje, después de haber sido crisol de razas y culturas, si es que verdaderamente tiene un alma o un destino, ha de ser el espacio del encuentro armónico entre todos los hombres. Esto, evidentemente, habrá de suceder en un Brasil que sea también el país del futuro⁴⁰, lo que no deja de ser una ilusión para los que siguen, a través de los periódicos, las contradicciones de la gran nación sudamericana.

¿Qué es, entonces, «la brasileñidad» si es que se puede aplicar a este concepto un contenido concreto? Hemos analizado como lo han visto novelistas de diferentes regiones: El paulista Mário de Andrade, el minero João Guimarães Rosa, el pernambucano Osman Lins, la carioca Nélida

³⁹ *Op. cit.* p. 725.

⁴⁰ Poco antes de suicidarse, el gran escritor vienés de origen judío, Stefan Zweig escribió un libro titulado *Brasil, país del futuro*, que los brasileños, como es de imaginar, han glosado por activa y por pasiva. De este libro existe una traducción española publicada en la Colección Austral, Buenos Aires, 1942.

Piñón o el bahiano João Ubaldo Ribeiro. Todos ellos, con matices, parecen estar de acuerdo en que no hay rasgos diferenciales de lo brasileño, pero que ello no impide que sí exista una conciencia de pueblo y el deseo de un destino común. Como toda nación joven Brasil sigue absorbiendo nuevas oleadas de emigrantes: Después de la segunda Gran Guerra llegaron los coreanos, pero antes lo habían hecho los japoneses, los italianos, los polacos, los libaneses, los turcos, los alemanes, los españoles, los franceses, los holandeses, los africanos, los portugueses, etc: Seres de todas las partes del planeta que han partido hacia una tierra que no les rechaza, en la que tarde o temprano acabarán por echar raíces, por olvidar sus viejas nacionalidades, como si de ropas viejas se tratase, y asumir el hecho de ser brasileños lo que no quiere decir que deban cambiar sus hábitos alimenticios, su religión, sus costumbres o sus creencias. Brasil acoge a todos por igual y gira mezclándolos hasta hacer de ellos, como diría Ubaldo Ribeiro, una «sopa cósmica», un pueblo amorfo y disparatado si escuchamos a Mário de Andrade, una república de los sueños o un gran sertón del tamaño y de la variedad del Mundo. ¿Esto es Brasil, esto significa ser brasileño? Puede que sí, puede que no. Lo cierto es que justamente esta universalidad brasileña es lo que más distingue a este país americano de la cultura europea de la que procede. Y también es cierto que sea o no Brasil el país del futuro, lo que esperamos todos de ese futuro es que quepamos en él los distintos pueblos del planeta, sin que esto suponga la dominación de unos sobre otros o que se pierdan las diferentes identidades.

BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, ARACY y otros (1978): *Arte y arquitectura del Modernismo brasileño (1917-1930)*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- ANDRADE, Mário de (1988): *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica. Coleção Arquivos. Editora da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- ANDRADE, Oswald de (1981): *Obra escogida*. Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- ARAUJO, Heloisa Vilhena de (1996): *O roteiro de Deus. Estudos sobre Guimarães Rosa*. Editora Mandarim. São Paulo.
- CARVALHO, Ronald de (1931): *Estudos Brasileiros*. Ed. Briguiet. Rio de Janeiro.
- COELHO, Nelly Novaes (1993): *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. Editora Siciliano. São Paulo.

- COUTINHO, Eduardo y otros (1983): *Guimarães Rosa*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.
- ECO, Umberto (1965): *Obra Abierta*. Seix Barral. Barcelona.
- LINHARES, Temístocles (1987): *História Crítica do Romance Brasileiro*. Tres Tomos. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- LINS, Osman (1973): *Avalovara*. Edições Melhoramentos. São Paulo.
- (1975): *Avalovara*. Traducción de Cristina Peri Rosi. Barral Editores. Barcelona.
- (1979): *Evangelho na taba*. Summus Editorial. São Paulo.
- PIÑÓN, Nélica (1984): *A república dos sonhos*. Francisco Alves. Rio de Janeiro.
- (1999): *La república de los sueños*. Traducción de Elkin Obregón Sanín. Alfaguara. Madrid.
- RIBEIRO, João Ubaldo (1984): *Viva o povo brasileiro*. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro.
- (1989): *Viva el pueblo brasileño*. Traducción de Mario Merlino. Alfaguara. Madrid.
- ROSA, João Guimarães (1981): *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. T. A. Queiroz, Editor. São Paulo.
- (1982): *Grande sertão: veredas*. José Olympio Editora. Rio de Janeiro.
- (1999): *Gran sertón: veredas*. Traducción de Ángel Crespo. Alianza Editorial. Madrid.
- ROSENFELD, Kathrin Holtermayr (1992): *Grande Sertão: Veredas, roteiro de leitura*. Editora Ática. São Paulo.
- (1993): *Os descaminhos do Demo. Tradição e ruptura em Grande Sertão: Veredas*. Imago Editora. Rio de Janeiro.
- TELES, Gilberto Mendonça (1976): *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Editora Vozes. Petrópolis.
- ZWEIG, Stefan (1949): *Brasil. País del futuro*. Colección Austral. Buenos Aires.